ZWEIUNDZWANZIGSTES HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM

KENTAURENKAMPF UND TRAGOEDIENSCENE

ZWEI MARMORBILDER AUS HERCULANEUM

NEBST EINEM EXCURS ÜBER DAS HERAKLESBILD IN CASA DEL CENTENARIO

VON

CARL ROBERT

MIT ZWEI TAFELN UND SIEBEN TEXTABBILDUNGEN

HALLE A. S.
MAX NIEMEYER
1898



ZWEIUNDZWANZIGSTES HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM

KENTAURENKAMPF UND TRAGOEDIENSCENE

ZWEI MARMORBILDER AUS HERCULANEUM

NEBST EINEM EXCURS ÜBER DAS HERAKLESBILD IN CASA DEL CENTENARIO

VON

CARL ROBERT

MIT ZWEI TAFELN UND SIEBEN TEXTABBILDUNGEN

HALLE A. S.
MAX NIEMEYER
1898



I.

Kentaurenkampf.

Die beiden Marmorbilder, die ich in diesem Programm veröffentliche, sind in demselben Hause und vielleicht in demselben Gemach wie das im vorigen Jahre behandelte Gemälde des Alexandros, jedoch drei Jahre später als dieses, gefunden.[1]

Ich bespreche zuerst das Kentaurenbild, das auf unserer ersten Tafel in verkleinertem Maassstab nach Gillićrons Copie reproducirt ist. Die Höhe des Originals beträgt 0,35, die Breite 0.49 m. Es ist bisher meines Wissens nur einmal und zwar in den *Pitture d' Ercolano* I tav. 2 abgebildet worden. Damals war noch einiges Detail sichtbar, das jetzt spurlos verschwunden ist, so namentlich der Schwertgurt des jugendlichen Heros und vom Mantel des Mädchens der obere umgekrempelte Saum sowie ein längs des linken Oberschenkels herabfallender Zipfel. Ich bilde daher auch diese Reproduction oben in starker Verkleinerung ab. Abgesehen hiervon ist die Erhaltung so vorzüglich wie bei keinem der andern Bilder dieser Gruppe. Die im vorigen Programm[2]) verfochtene Thatsache, dass uns hier nicht bloss die Untermalungen der Gemälde, sondern die Gemälde selbst vorliegen, tritt hier so handgreiflich zu Tage, dass sie auch den grössten Skeptiker überzeugen muss. Die nackten Körpertheile sind durch Schraffirung modellirt, kräftig und energisch an dem Kentauren und dem Jüngling, äusserst zart an dem Mädchen. Deckfarben sind nur für die Gewänder verwandt, für die Chlamys des Jünglings das auch für die Conturen und die Schraffirung benutzte Braunroth; doch scheinen in den Faltentiefen des geblähten Gewandtheils ursprünglich noch tiefere Töne gesessen zu haben, von denen jetzt nur noch einzelne Flecke vorhanden sind. Hierfür spricht auch der Stich

---

[1]) S. Votivgemälde eines Apobaten. XIX Hallisches Winckelmanns-Programm S. 2. Helbig Wandgemälde Campaniens 1241.

[2]) Knöchelspielerinnen des Alexandros, XXI Hallisches Winckelmanns-Programm S. 99.

der *Pitture d' Ercolano*, wenn er auch offenbar die einzelnen Faltenbildungen willkürlich verwischt. Der Mantel des Mädchens ist mit einem stumpfen ins Gelbliche spielenden Grün gemalt. Eine andere Farbe, wie es scheint ein leichtes Rosa, ist für den unteren Saum verwandt; dieselbe Färbung haben wir für die oben erwähnten erloschenen Gewandtheile vorauszusetzen, den herabfallenden Zipfel und den umgekrempelten oberen Saum. Die Stelle, bis zu der dieser hinaufreichte, lässt sich noch heute auf dem Originale an dem plötzlichen Abbrechen des Conturs der rechten Körperseite erkennen.

Neu und überraschend ist, dass wir auf diesem Bilde auch die Schlagschatten wiedergegeben finden. Bei den Knöchelspielerinnen des Alexandros ist das gewiss nicht der Fall, und auf dem Votivgemälde des Apobaten lässt es sich wenigstens nicht mit Sicherheit constatiren; denn der dunkle Streifen unter den Rossen soll vielleicht nur Terrainangabe sein. Hier dagegen setzt sich der Schatten von dem Terrain scharf und deutlich ab, namentlich bei dem rechten Fuss des Jünglings und den Hinterbeinen des Kentauren. Auch der vom linken Oberschenkel des Jünglings auf den Rücken des Kentauren fallende Schatten ist deutlich angegeben und am Original sogar in den Umrissen noch etwas schärfer markirt, als in Gillierons Copie.[1]

Der dargestellte Vorgang ist so vortrefflich charakterisirt, dass es zu seiner Erläuterung nur weniger Worte bedarf. Ein jugendlicher Held rettet ein Mädchen aus den Händen eines Kentauren. Ein heisses Ringen zwischen dem Räuber und seiner Beute ist vorhergegangen. Das Haar des Mädchens ist zerzaust, ihr Oberkörper völlig entblösst; den Mantel, der ihn bedeckte, hat ihr der Kentaur abgerissen; der untere Theil haftet noch an den Hüften, der obere herabgeglittene nur noch am linken Unterarm, von der Hand krampfhaft gehalten, während die beiden Enden nachschleifen. Verständlich wird das Gewandmotiv natürlich nur, wenn man sich die erloschenen Theile aus dem Stich der *Pitture d' Ercolano* hinzu denkt. Noch jetzt, wo der Retter genaht ist, hält der Kentaur das fliehende Mädchen mit festem Griff bei der Schulter gepackt, und vergeblich versucht dieses ihn mit der ausgestreckten Rechten fortzustossen. Mit elementarer Gewalt hat der Heros den Räuber überrascht. Stürmisch ihm nacheilend — die geblähte Chlamys verräth noch die Hast seines Laufes — hat er ihm das linke Bein auf die Kruppe gesetzt, ihn wuchtig zu Boden gedrückt und mit der Linken beim Kopf gepackt; die Finger wühlen sich durch das dicke Haar des Kentauren und umklammern dessen Schädel. Die Rechte holt mit gezücktem Schwert zum Stoss aus. Der Kentaur ist in den Hinterbeinen zusammengebrochen; das rechte Vorderbein scheint vorgleitend einen Halt zu suchen, das linke wird im Schmerz hochgezogen. Mit der rechten Hand bemüht er sich den Arm seines Gegners festzuhalten.

Ausserordentliches Gewicht hat der Maler auf den Gesichtsausdruck gelegt, weit mehr als wir es sonst bei Schöpfungen des fünften Jahrhunderts gewohnt sind. Vor allem concentrirt sich das Interesse auf das schmerzverzogene Gesicht des Kentauren, das mit seinen hochgezogenen Brauen, der faltigen Stirn, den traurigen Augen, dem klagend geöffneten Mund bereits alle die Grundzüge aufweist, die später die Pergamener und noch später die Künstler des Laokoon zur Darstellung des hülflosen Schmerzes verwenden. Denn gleich hier sei hervorgehoben, dass die Züge des Kentauren nichts von thierischer Wildheit, der Ausdruck nichts von Wuth und Ingrimm zeigt. Der Gesichts-

typus ist soweit idealisirt, als es mit dem Begriff des Kentauren irgend verträglich ist und der Gesammteindruck ist weit mehr der eines passiven Leidens als eines energischen Widerstandes. Nicht minder pathetisch ist der Gesichtsausdruck des Mädchens. Die schräg gestellten Augen, die entsetzt auf den Kentauren blicken, die hochgezogenen Brauen, die fest zusammengepressten Lippen erwecken den Eindruck einer furchtbaren Angst. Auf gleichzeitigen Vasen finde ich keine Parallelen. Von etwas jüngeren plastischen Werken lassen sich allenfalls die klagenden Sirenen der attischen Grabstelen vergleichen, namentlich der schöne abgetrennt gefundene Kopf im Museum des Piraeus (Friederichs-Wolters 1096); doch zeigt selbst dieser nicht ein in solchem Grad gesteigertes Pathos. Das Antlitz des jugendlichen Helden trägt den Ausdruck fester Entschlossenheit und zielbewusster Energie. Merkwürdig individuell mit der leicht gekrümmten Nase, der in ihrem unteren Theil vorspringenden Stirn, den breiten Backenknochen, dem vollen Kinn, erinnert er fast etwas an die Alexanderköpfe, mit denen er auch den dicken Hals gemein hat. Jedenfalls ist es kein attischer, eher ein makedonischer Typus.

Am Körper des Kentauren verdienen noch zwei kleine Details beachtet zu werden, der Kranz von kleinen Haaren, der den unteren Rand der äusseren schiefen Bauchmuskel umzieht, die Gränze zwischen Menschen- und Pferdeleib ähnlich markirend, wie der Schuppenkranz bei den jüngern Typen der Tritonen, und der nach dem Muster der Silenschweife am Rücken angebrachte kleine Haarbüschel. Auf attischen Vasen, auch den jüngeren wie z. B. dem Münchener Krater mit Laertes und Antikleia[3]) (Nr. 805, Wien. Vorlegebl. Ser. IV Taf. 4), findet sich, so weit ich beobachten konnte, diese Eigenthümlichkeit nicht, wohl aber trägt auf der tarentinischen Vase des britischen Museums, die denselben Mythos wie unser Marmorbild darstellt, und dessen Hauptgruppe ich weiter unten (S. 11) abbilde, der Kentaur denselben Haarschurz; ob auch den Büschel im Rücken, ist bei der gewählten Körperstellung nicht zu entscheiden. Der Haarschurz findet sich ferner auf etruskischen Urnen (vergl. Körte *Le Urne etrusche* II tav. LXIII 1. 2; LXIX 6, LXXX 7). Das kurze Satyrschwänzchen ist in römischer Zeit, namentlich auf Sarkophagen, ganz gewöhnlich (s. Sarkophag-Reliefs II 20. 22, III 40. 41. 132—136).

Oft hört man unser Bild mit einer Metope vergleichen. Ja, Savignoni ist neuerdings soweit gegangen es direct als eine spätere Copie nach einer Parthenon-Metope zu bezeichnen.[4]) Mit dieser Ansicht werden wir uns weiter unten abzufinden haben, aber auch jener Vergleich ist schief und verkennt gerade das Charakteristische und Neue an unserem Bilde, dasjenige, worin seine eigentliche Bedeutung für die Entwickelungsgeschichte der antiken Malerei liegt, die Richtung in die Tiefe. Die Bewegung der Gruppe geht nicht der Bildfläche parallel, sondern von links nach rechts in sie hinein. Nicht ein ungleiches hügeliges Terrain, wie auf den von Polygnot beeinflussten Vasen, sondern völlig ebenen Grund haben wir vor uns. Das fliehende Mädchen steht nicht höher, sondern nur ferner, und der Körper des Kentauren, dessen Längsachse mit der Bildfläche einen spitzen Winkel

[3]) S. über die Deutung L. Barnett im Hermes XXXIII S. 99.

[4]) *Bullettino communale di Roma* XXV 1897 p. 87.

bildet, wächst gewissermaassen in den Grund hinein. Wir haben es mit einem der frühsten Versuche der griechischen Malerei zu thun, die dritte Dimension für sich zu erobern. Nur eine einzige Analogie wüsste ich noch aus dem fünften Jahrhundert zu nennen: die in den Hintergrund gleichsam entschwebende Nereide auf der Thetisvase aus Kamiros (Salzmann Kamiros Taf. 58, Wiener Vorlegebl. Ser. II Taf. VI 2), bei der ich in einem früheren Programm[5]) Einfluss des Parrhesios angenommen habe und noch jetzt annehme. Aber diese Vase steht im übrigen noch ganz auf dem Boden Polygnotischer Compositionsweise. Bei dem Votivrelief des Apobaten läuft die Richtung der Quadriga ebenfalls nicht der Bildfläche parallel, aber die Bewegung geht dort, schräg von rechts nach links, aus der Tiefe heraus, noch nicht in sie hinein, wie bei unserem Bilde. Immerhin ist die Tendenz die gleiche. Mag das Streben in die Tiefe hinein oder aus ihr herausgehen, jedesfalls steht es in scharfem Gegensatz zu der in die Höhe gehenden Compositionsweise Polygnots. Es bedeutet den ersten Schritt auf der Bahn, die im vierten Jahrhundert die Meister der Sikyonischen Schule, Pamphilos und Melanthios, weiter gewandelt sind und die immer mehr abführt von den Compositionsprincipien des Reliefs, denen die Malerei bisher gehuldigt hatte.

Aber trotz diesem principiellen Gegensatz zum Reliefstil könnte die von Savignoni behauptete Abhängigkeit von den Parthenonmetopen dennoch bestehen. Savignoni bezeichnet speciell die zweite Südmetope als das Vorbild, das der nach seiner Ansicht etwa in augusteischer Zeit lebende Verfertiger des Marmorgemäldes copirt habe, unter Hinzunahme einer Frauenfigur, für die auf den Fries von Phigalia verwiesen wird. Gerade diese Metope ist aber nicht glücklich herausgegriffen. Gewiss gehört sie derselben Typenreihe an, wie das Gemälde, aber sie bezeichnet den entgegengesetzten Endpunkt der Entwickelung, sie ist das contrastirende Pendant. Der Kentaur bricht dort in den Vorderfüssen zusammen, der Heros kniet weit nach vorn auf seiner rechten Flanke, umfasst mit der Linken seinen Hals und hebt die Rechte zum Schlage. Viel näher steht dem Bilde die unmittelbar benachbarte Metope, die dritte der Südseite, nur dass die Gruppe dort nicht allzu geschickt nach links gewandt ist. Auch hält der Kentaur sich noch mehr aufrecht, aber in wenigen Augenblicken wird er, wie auf dem Bilde, in den Hintenbeinen zusammenbrechen. Der Lapithe kniet ihm auf der Kruppe, fasst mit der Rechten nach seinem Nacken oder seinem Haar und hält die Linke, in der man sich allerdings kaum eine Waffe vorstellen kann, gesenkt. Wie ein früherer Moment derselben Kampfscene stellt sich die Gruppe dieser Metope dar, aber eine Vorstufe in der künstlerischen Entwickelung des Schemas ist sie darum, wie sich später zeigen wird, keineswegs. In der Gestalt des zusammenbrechenden Kentauren ist die XXIV. Südmetope unserem Bilde noch ähnlicher; dort ist aber die Figur des Lapithen ganz verschieden. Für die Gestalt des fliehenden Mädchens lässt sich die X. Südmetope vergleichen, aber auch die XII., XXII. und XXV. enthalten ein ähnliches Motiv. Man sieht, wenn der Maler wirklich die Parthenon-Metopen benutzt haben sollte, so hätte er nicht eine sclavisch copirt, sondern die Motive von mehreren sehr glücklich mit einander combinirt. Aber in Wahrheit ist es gar nicht denkbar, dass diese wundervolle Composition, der sich an harmonischer

[5]) Marathonschlacht, XVIII Hallisches Winckelmanns-Programm S. 74.

Geschlossenheit unter den Parthenonmetopen nur die II. und allenfalls die XXII. vergleichen lassen, auf so äusserlich mechanischem Wege entstanden sein sollte. Die Zweifel an der Originalität scheinen mir hier so wenig gerechtfertigt, wie bei dem Bilde mit den Knöchelspielerinnen, dessen Composition ich im letzten Programm gegen den Vorwurf der Compilation zu vertheidigen hatte. Solche Scene voll frischem Leben und mächtiger Kraft schafft kein später Nachahmer, der sich die Vorbilder unter den classischen Mustern mühsam zusammensucht, sondern ein mitten in der grossen Zeit der Kunstentwickelung stehender Meister, der die traditionellen Motive nicht sclavisch copirt, sondern selbstthätig weiterbildet. Nicht von den Meistern der Parthenonmetopen ist er abhängig, er hat nur denselben Typus überkommen und wie sie umbildend verwerthet, einen Typus, dessen Wurzeln viel weiter zurückliegen.

Das Schema des Helden, der einem Kentauren ein geraubtes Mädchen wieder abringt, scheint zuerst in dem Kreis der Herakles-Darstellungen ausgebildet worden zu sein. Nessos ist der Räuber, Deianeira, die Heraklesbraut, die geraubte. Ich habe über die ursprüngliche Form dieses Mythos und seine älteren bildlichen Darstellungen soeben in den *Monumenti* der *Accademia dei Lincei* in grösserem Zusammenhang gehandelt und kann hier nur, indem ich für alles Nähere auf diese Abhandlung verweise, die Punkte recapituliren, die für die Stellung unsres Bildes innerhalb der Entwickelung des Typus bedeutsam sind. In der ersten Hälfte des fünften Jahrhundert wird das bis dahin regelrecht entwickelte Schema von der Nessossage auf die Parallelsage von dem Kentauren Dexamenos übertragen. Im Grunde wechselt aber nur der Name des Kentauren. Bei den letzten Ausläufern des strengen rothfigurigen Vasenstils, namentlich einer schönen Hydria im Stil des Duris,[6]) lässt sich nicht einmal mit Sicherheit entscheiden, ob der Kentaur Nessos oder Dexamenos zu benennen ist. Zweifellos aber ist Dexamenos gemeint auf zwei Ollen des sog. schönen Stils, deren eine die Signatur des Vasenmalers Polygnot trägt. Abbildungen dieser beiden Vasen sowie jener Hydria findet man in der erwähnten Abhandlung.[7]) Mit dem Herculanensischen Bilde berühren sie sich vor allem in der Figur des Mädchens, das sich eben aus den Armen des Kentauren losgerungen hat, nicht minder in dem Schema der Kämpfergruppe. Herakles hat den Kentauren eingeholt und fasst ihn von hinten bei den Haaren (Polygnot, Neapler Vase). Der Kentaur sucht mit der Rechten den Arm des Herakles zu packen (Neapler Vase, Londoner Hydria). Stets wendet er, wie auf dem Bilde, das Gesicht dem Angreifer zu. Auf der Hydria ist er auf's rechte Vorderbein gesunken.

An dieses Stadium des Typus, dessen Einfluss sich auch beim olympischen Westgiebel und den Parthenon-Metopen constatiren lässt, hat der Künstler des Marmorbildes angeknüpft. Seine schöpferische Kraft zeigt sich vor allem in der genialen Umgestaltung des fliehenden Mädchens. Aber

---

[6]) Cecil Smith *Cat. of vases in the Brit. Museum* III *finest period* (E 176).

[7]) Die Polygnotvase, die kürzlich von dem Britischen Museum erworben ist, ist auch von W. Fröhner *Collection du Comte Tyskiewicz* pl. 1 abgebildet. Die andere Vase stammt aus San Agata de' Goti und befindet sich im Neapler Museum (Heydemann Neapler Vasensammlung Nr. 3089). Publicirt ist sie von Millingen in seinen *Peintures de Vases* pl. 33; danach öfter wiederholt u. a. in Roschers Mythologischem Lexikon I S. 999.

ebenso stark verändert erscheint die Figur des Angreifers. Herakles ist auf den erwähnten Vasen weit ausschreitend dargestellt, etwa in der Stellung des Harmodios. Niemals, auch nicht auf der Londoner Hydria, wo die Verwendung dieses Motivs doch nahe genug gelegen hätte, kniet er auf dem Rücken des Kentauren. Vielleicht ist der Maler unsres Bildes der erste gewesen, der dies kraftvolle Motiv mit dem Dexamenostypus combinirt hat, aber geschaffen hat er es natürlich nicht. Wir haben es bereits in doppelter Brechung auf den Parthenon-Metopen gefunden; dreimal begegnet es auf dem Fries von Phigalia.[8]) In Gjölbaschi fehlt es, wenn man nicht den wie ein Reiter auf dem Rücken des Kentauren sitzenden Lapithen (XXIII 32) für eine kühne aber nicht sehr zu lobende Umbildung halten will. Aber für die Kentauromachie ist es schwerlich erfunden. Der auf dem Rücken der ereilten kerynitischen Hindin knieende Herakles lässt sich von dem auf dem Rücken des Kentauren knieenden Lapithen unmöglich trennen. Der archaischen Kunst fremd findet sich dies Schema des Herakles-Abenteuers für uns zum ersten Male auf den Metopen von Olympia. Aber schwerlich zum ersten Mal überhaupt. Das Townleysche Relief auf der einen, das Dresselsche[9]) auf der andern Seite nöthigen ein noch älteres Vorbild anzunehmen, vermuthlich eine statuarische Gruppe, die man nicht allzu tief unter 480 wird herabrücken dürfen. Zu dieser wird sich die Herculanensische Brunnengruppe verhalten wie der Castellanische Dornauszieher zum Capitolinischen. Die Verwendung des Schemas für die stiertödtende Nike gehört nicht in diesen Zusammenhang. Wohl aber muss darauf hingewiesen werden, dass sich seine Verwendung für den Kentaurenkampf bis tief in die Kaiserzeit hinein verfolgen lässt. So finden wir die Gruppe auf dem Mosaik von Portus Magnus (Jahrb. des Archäolog. Instituts V 1890 Taf. 4) und auch auf den Sarkophagen sehen wir sowohl Herakles selbst (Sarkophag-Reliefs III 116b, 132a, 132b, 135) als seine Mitkämpfer (III 133—135) in solcher Weise auf dem Rücken eines Kentauren knien. Bald ist die Gruppe auf diese beiden Figuren beschränkt, bald greift ein zweiter Kämpfer, zuweilen als Herakles charakterisirt, einen Kentauren von vorn an. Auch werden beide Gruppen neben einander gestellt (III 132b, 133). Dass ein mittelbarer Zusammenhang dieser und anderer Gruppen der Kentaurensarkophage mit den Tempelsculpturen des fünften Jahrhunderts angenommen werden muss, habe ich im Text zu den Sarkophagen III S. 154, 155 bereits bemerkt. Es war mir aber entgangen, dass eins der Mittelglieder in den arretinischen Gefässen erkannt werden muss. Das Berliner Museum bewahrt eine Scherbe, auf der die beiden oben besprochenen Gruppen in derselben Weise, nur in anderer Anordnung verbunden sind wie auf III 132b, 133. Noch von einem zweiten ähnlichen Gefäss besitzt dasselbe Museum ein Bruchstück.[10]) Namentlich geht die Uebereinstimmung mit III 132b bis in das kleinste Detail. Ich hätte die Scherben kennen müssen; denn bereits Dragendorff hat sie in seiner schönen Schrift ‚Terra sigillata‘ Taf. IV nr. 27, V nr. 30, leider in sehr kleinem Maassstab, publiciert und besprochen, ohne sich jedoch der übereinstimmenden Darstellung auf dem vatikanischen Sarkophag zu erinnern. Dagegen

---

[8]) *Anc. Marbles* IV pl. I, V, X.

[9]) Jetzt in Dresden, Archäologischer Anzeiger 1889 S. 97.

[10]) Gipsabdrücke von beiden verdankt unser Hallisches Museum der Güte des Herrn Dr. Erich Pernice.

hat aber dieser Gelehrte an einer anderen Stelle seiner Schrift S. 66 auf den gelegentlichen Zusammenhang der Sarkophagdarstellungen mit den Thongefässen unter Berufung auf II 1 mit Recht hingewiesen. Ich selbst habe für III 135 vermuthungsweise die Reliefs eines Bechers als Vorlage angenommen. Von einem solchen Becher her mag auch Ovid unsere Gruppe gekannt haben, denn seine Schilderung *Met.* XII 345, die Michaelis Parthenon S. 131 sehr passend zur dritten Südmetope citirt, ist offenbar unter dem Eindruck eines diesen Typus repräsentirenden Bildwerks geschrieben und darf daher auch an dieser Stelle nicht fehlen. Von Theseus sagt er

tergoque Bianoris alti
insilit haud solito quemquam portare nisi ipsum
opposuitque genu costis prensamque sinistra
caesariem retinens voltum minitantiaque ora
robore nodoso praeduraque tempora fregit.

Wir haben bisher den auf dem Marmorbild dargestellten Vorgang nur ganz im Allgemeinen betrachtet, ohne nach den Namen der dargestellten mythischen Personen zu fragen. Die Herculanensischen Akademiker haben den Helden Theseus, das geraubte Mädchen Hippodomeia, den Kentauren Eurytion genannt und ein Bedenken gegen die Richtigkeit dieser Benennungen ist meines Wissens bisher von keiner Seite geäussert worden. Dass die thessalische Kentauromachie gemeint ist, kann, da der Held sicher nicht Herakles ist, in der That nicht in Frage gestellt werden. In dem Mädchen eine andere als die Braut des Peirithoos zu erkennen läge nur dann ein Anlass vor, wenn es sich wahrscheinlich machen liesse, dass die Gruppe aus dem Zusammenhang einer grösseren, etwa polygnotischen Composition herausgerissen wäre. Hiergegen spricht aber sowohl der absolut in sich abgeschlossene Charakter der ganzen Darstellung als die Stellung des Bildes innerhalb der Typenentwickelung. Das Costüm ist allerdings streng genommen nicht das einer Braut; aber dasselbe gilt beinahe von allen Bräuten auf Monumenten des fünften Jahrhunderts und ebenso von der Peirithoosbraut auf der weiter unten abgebildeten tarentinischen Vase, wo die Beischriften über die Bedeutung der Hauptfiguren keinen Zweifel lassen. Doch verlohnt es sich bei der Gewandung des Mädchens noch einen Augenblick zu verweilen. Auf den reichen Schmuck — Armspange und Halskette, letztere ganz im Stile des fünften Jahrhunderts — sei nur nebenbei hingewiesen. Es handelt sich hauptsächlich um die Drapirung des Mantels, dessen herabhängenden Zipfel das Mädchen mit der linken Hand aufrafft. Wo lag dieser, bevor die rohe Hand des Kentauren ihn herabriss. Der um die Hüften laufende Wulst (s. oben S. 1) lässt erkennen, dass die Brust auch vor dem Ringen unverhüllt war. Dass das Mädchen den Mantel nach Männerart unter der rechten Achsel durchgezogen und über die linke Schulter geworfen hatte, ist äusserst unwahrscheinlich. Hingegen liesse sich wohl denken, dass er wie ein Schleier über den Hinterkopf gezogen war. Denken wir uns den Mantel so arrangirt, so erhalten wir genau dieselbe Drapirung, wie bei der in einem früheren Programm (Iliupersis S. 35) abgebildeten Helena, in der W. Klein mit grosser Wahrscheinlichkeit ein wenn auch schwaches Abbild der Helena des Zeuxis sehen will. Schöne Frauen nur mit dem Mantel, ohne den Chiton, bekleidet, sind seit 430 in der Kunst nicht selten, im Leben sind sie natürlich unmöglich. Kassandra am

Palladion macht nur scheinbar eine Ausnahme. Selbst wenn man die feinsinnige Erklärung von Dümmler (Philol. LIII 1894 S. 208) nicht gelten lassen will, motivirt die Ueberraschung in der Nacht die im gewöhnlichen Leben undenkbare Bekleidung. Auf den Parthenonmetopen tragen noch alle Mädchen den Chiton. Auf dem Fries von Phigalia ist wenigstens die zum Idol geflüchtete Heroine, die mit dem Mädchen unseres Bildes identisch, also Hippodameia ist, nur mit dem Mantel bekleidet. Ein griechisches Auge musste das zunächst noch viel fremdartiger berühren als völlige Nacktheit. Es war ein totaler Bruch mit dem Realismus des täglichen Lebens, ein Wagniss des Idealismus, um die weibliche Schönheit in voller Entfaltung zeigen zu können. Männer hatten Plastik und Malerei schon längst in dieser Weise dargestellt; aber es kann doch heute nicht mehr bezweifelt werden, dass diese sich auch im wirklichen Leben vielfach ohne Chiton zeigten. Bei Frauen war das unerhört. Zunächst war es wohl ein Maler, der diesen kühnen Schritt that. Ihn musste der Contrast des leuchtenden Frauenkörpers mit der dunklen Gewandmasse besonders locken. Ob es Zeuxis war oder ein anderer, lässt sich natürlich nicht errathen. Zaghafter folgte die Plastik, zunächst wohl nur im Relief. Aber seit der Mitte des vierten Jahrhunderts bemächtigt sich auch die Rundplastik dieser wirkungsvollen Darstellungsweise, die sich bis zum Ausgang des Alterthums behauptet. Eins der ältesten Beispiele ist die Aphrodite von Arles, älter noch als die Anadyomene, deren Zusammenhang mit dem berühmten Gemälde des Apelles man jetzt sehr mit Unrecht zu leugnen pflegt.

Doch wir kehren zu unserem Bilde zurück. Wenn die Geraubte, wie wir sahen, die Braut des Peirithoos ist, die in der Litteratur meistens Hippodameia[11]), aber auch Hippoboteia (Schol. Il. Ven. *Α* 263), Deidameia (Plut. Thes. 30), Ischomache (Prop. II 2, 9) und auf der weiter unten abgebildeten Vase Laodameia heisst, so ist der Kentaur natürlich Eurytion zu benennen. Soweit wird man den Herculanensischen Akademikern Recht geben müssen. Aber der Befreier Theseus? Wo bleibt da der Bräutigam Peirithoos? Es ist richtig, dass in der Schilderung Ovids (*Met.* XII, 210 ff.) Theseus es ist, der zuerst auf den Räuber losstürzt und ihm seine Beute entreisst. Anders in den griechischen Quellen, und zwar gleichermaassen den schriftlichen wie den bildlichen. Hier erscheint die Hilfe des Theseus keineswegs so als unerläfsliche Bedingung für die Befreiung der Hippodameia, wie etwa die des Herakles in den analogen Sagen. Dass er überhaupt erst später, wenn auch sicher bereits im sechsten Jahrhundert[12]), zum Theilnehmer an diesem Kampfe gemacht wird, kommt natürlich für uns nicht in Betracht. Wohl aber verdient es Beachtung, dass ihn die Mythographen niemals ausdrücklich als den Retter der Hippodameia bezeichnen, sondern nur seine Heldenthaten in dem Kampf hervorheben, der auf die Scene im Palast folgt und dessen Schauplatz meistens das Waldgebirge ist.[13]) Herodor lässt ihn sogar erst nach Beginn des Kampfes, der bei

---

[11]) Il. *Β* 742, Diodor IV 61, 1. 70, 3 Schol. Od. *φ* 295, Ovid. *Heroid.* XVII 248, Hygin. *fab.* 33, Zenobios V 33 (wahrscheinlich aus Apollodors Bibliothek).

[12]) Ed. Meyer Hermes XXVII 1892 S. 374. Vgl. meine Bemerkung ebenda S. 375 A. 1.

[13]) Plut. Thes. 30 *ἐκ δὲ τούτου γαμῶν ὁ Πειρίθοος τὴν Δηιδάμειαν ἐδεήθη τοῦ Θησέως ἐλθεῖν καὶ τὴν χώραν ἱστορῆσαι καὶ συγγενέσθαι τοῖς Λαπίθαις. ἐτύγχανε δὲ καὶ τοὺς Κενταύρους κεκληκὼς ἐπὶ τὸ δεῖπνον. ὡς δὲ ἠσέλγαινον*



ihm ein förmlicher Krieg war, eintreffen. Diesen Kampf im Freien stellen denn auch die älteren Bildwerke z. B. die Françoisvase und von den jüngeren die Metopen von Sunion und der Westfries des Hephaisteions dar. Geraubte Frauen erscheinen zuerst in denjenigen Darstellungen des Mythos, die den ersten Jahrzehnten nach den Perserkriegen angehören. Hier spielt sich denn auch der Kampf im Megaron oder wenigstens im Innern des Palastes ab, was auch für einige Scenen der Parthenonmetopen und des Frieses von Phigalia gilt. Auch auf diesen Bildwerken ist es aber keineswegs Theseus, der Hippodameia aus den Händen des Räubers befreit. Am charakteristischsten schildert den Kampf im Megaron bekanntlich der Wiener Krater, den E. Curtius in der Archäologischen Zeitung XLI 1883 Taf. 18 veröffentlicht hat und den ich hier nach dieser Publication verkleinert abbilde. Auf dieser Vase flieht Hippodameia, übrigens in Haltung und Bewegung der Hippodameia unseres Bildes nicht unähnlich, dem Thalamos zu in die Arme ihrer Mutter. Zu Hilfe aber kommt ihr weder Theseus noch ihr Bräutigam Peirithoos, sondern ein durch das schurzartig umgelegte Gewand als Diener bezeichneter junger Mann, der mit einem vom Heerde gerissenen Feuerbrand auf den Kentauren losschlägt. Den durch Beischrift gesicherten Peirithoos finden wir an ganz anderer Stelle, rechts von der Thalamosthüre, im Begriff sich in den Kampf zu stürzen, der hier zwischen den Kentauren und den übrigen

---

ὕβρει καὶ μεθύοντες οὐκ ἀπείχοντο τῶν γυναικῶν ἐτράποντο πρὸς ἄμυναν οἱ Λαπίθαι· καὶ τοὺς μὲν ἔκτανον αὐτῶν, τοὺς δὲ πολέμωι κρατήσαντες ὕστερον ἐξέβαλον ἐκ τῆς χώρας τοῦ Θησέως αὐτοῖς συμμαχομένου καὶ συμπολεμοῦντος. Ἡρόδωρος δὲ ταῦτα πραχθῆναί φησιν οὐχ οὕτως, ἀλλὰ τοῦ πολέμου συνεστῶτος ἤδη τὸν Θησέα βοηθοῦντα τοῖς Λαπίθαις παραγενέσθαι. — Diod. IV 70. 3. *Πειρίθους μὲν γήμας Ἱπποδάμειαν τὴν Βούτου, καὶ καλέσαντος εἰς τοὺς γάμους τόν τε Θησέα καὶ τοὺς Κενταύρους, φασὶ μεθυσθέντας ἐπιβαλέσθαι ταῖς κεκλημέναις γυναιξὶ καὶ βίᾳ μίσγεσθαι, διὰ δὲ τὴν παρανομίαν τόν τε Θησέα καὶ τοὺς Λαπίθας παροξυνθέντας οὐκ ὀλίγους μὲν ἀνελεῖν, τοὺς δὲ λοιποὺς ἐκβαλεῖν ἐκ τῆς πόλεως.* — Zenobios V 33 (Apollodor *bibl.* ed. R. Wagner p. 181). *συνεμάχησε δὲ τῶι Πειρίθωι Θησεύς, ὅτε κατὰ τῶν Κενταύρων συνεστήσατο πόλεμον· Πειρίθους γὰρ Ἱπποδάμειαν μνηστευόμενος εἱστία Κενταύρους ὡς συγγενεῖς ὄντας αὐτῆι. ἀσυνήθως δὲ ἔχοντες οἴνου ἀφειδῶς ἐμφορησάμενοι ἐμέθυον καὶ εἰσαγομένην τὴν νύμφην ἐπεχείρουν βιάζεσθαι· ὁ δὲ Πειρίθους μετὰ Θησέως καθοπλισάμενος μάχην συνῆψε καὶ πολλοὺς ὁ Θησεὺς αὐτῶν ἀνεῖλεν.*

Lapithen entbrannt ist. Er ist bärtig, mit einem langen Himation bekleidet und hält wie auf dem Marmorbild in der gesenkten Rechten das gezückte Schwert. Da er der einzige ist, der eine reguläre Waffe führt, so haben wir uns wohl vorzustellen, dass er sie eben aus dem Thalamos geholt hat. Wenn sich Theseus überhaupt unter den Kämpfern befindet, so kann es nur der vor Peirithoos herschreitende Jüngling sein, der wieder mit einem Feuerbrand einen Schlag gegen einen der Kentauren führt, jedenfalls die stolzeste Figur der ganzen Darstellung. Auf Polygnots Gemälde im Theseion lag zu Theseus Füssen ein getödteter Kentaur.[14]) Das ist das Einzige, was wir aus Pausanias erfahren; aber wir dürfen wohl behaupten, dass dieser sich anders ausgedrückt haben würde, wenn Theseus auf jenem Bilde im Kampfe mit dem Brauträuber Eurytion dargestellt gewesen wäre. Vollends auf jener fragmentirten Berliner Vase[15]), die uns, wie ich glaube, die Hauptgruppen jenes Bildes in freier Umbildung vorführt, erscheint Theseus mit einem Hammer gegen zwei Kentauren kämpfend, von denen der eine bereits überwältigt am Boden liegt, während Peirithoos selbst auf den Räuber der Hippodameia eindringt. Nach Analogie dieser Darstellung kann auch auf der Florentiner Vase[16]), falls wir dort den Figuren überhaupt bestimmte Namen geben dürfen, der nach rechts gewandte, zu dessen Füssen das von dem Kentauren bedrohte Mädchen niedergestürzt ist, nur als Peirithoos gedeutet werden. Endlich im Westgiebel von Olympia, wenn dieser wirklich die thessalische Kentauromachie darstellt, was mir neuerdings wieder zweifelhaft geworden ist, würde Theseus nicht mit Eurytion, sondern mit einem andern Frauenräuber kämpfen; der Held aber, der der geraubten Hippodameia zu Hülfe eilt, würde nach den neueren Interpreten Peirithoos, nach Pausanias Kaineus sein. Aber auch Pausanias denkt sich Peirithoos, den er bekanntlich fälschlich in der göttlichen Mittelfigur erkennen will, bei der Bekämpfung des Eurytion betheiligt.

Wenn somit keins der älteren Monumente des fünften Jahrhunderts Theseus als Befreier der Hippodameia darstellt, so ist diese Benennung bei dem Helden des Herculanensischen Bildes um so weniger gerechtfertigt, als nichts in dessen Aeusserem gerade auf diesen Heros deutet. Gewiss konnte auch noch in jener Zeit Theseus mit dem Schwert statt mit der allmählich auch für ihn charakteristisch werdenden Keule dargestellt werden, aber gerade beim Kentaurenkampf zeigen ihn die eben besprochenen Monumente nicht mit dem Schwerte, sondern mit einer improvisirten Waffe, einem Feuerbrand, einem Hammer und vielleicht in dem Olympiagiebel einem Beil. Dagegen scheint für Peirithoos in dieser Scene, nach der Wiener Vase zu schliessen, gerade das Schwert charakteristisch zu sein.

Dass der Held des Marmorbildes in der That Peirithoos und nicht Theseus ist, wird endlich noch durch den schon wiederholt erwähnten tarentinischen Krater Bonaparte, jetzt im britischen Museum (F 272), bestätigt. Ich bilde die auf diesem Gefässe ausnahmsweise den unteren Streifen einnehmende Hauptscene hier nach der Publication der *Annali e Monumenti* 1854 tav. 16 verkleinert

---

[14]) S. Marathonschlacht S. 48.

[15]) Archäologische Zeitung XLI 1883 Taf. 17; Furtwängler Vasenkatalog 2403. Vgl. Marathonschlacht a. a. O.

[16]) Heydemann Mittheilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien, III. Hallisches Winckelmanns-Programm Taf. III 1.

ab[17]. Peirithoos, durch die Beischrift gesichert, dringt, wie auf der Wiener Vase und auf dem Marmorbild, mit dem gezückten Schwert in der gesenkten Rechten auf den Kentauren ein, der eben die von ihrem Thronsitz aufgesprungene Laodameia an sich reissen will. Wohl finden wir hier, und zwar zum ersten Mal, auch Theseus bei der Scene gegenwärtig, bereits, wie später gewöhnlich, mit der Keule bewaffnet. Aber er kommt nur als Secundant dem Freunde zu Hilfe und könnte, unbeschadet des Verständnisses der Scene, auch weggelassen sein.



Der obere Streifen zeigt, wie ich bei dieser Gelegenheit doch auch bemerken will, die betrübten Gespielinnen der Laodameia — man mag sie sich als Brautführerinnen denken — im Frauengemach. Ein Pädagoge — natürlich der des Peirithoos — macht der Mutter der Braut Meldung von dem, was im Männersaal vorgeht. So finden wir ja auch auf dem Friese von Gjölbaschi bei der Darstellung des Leukippiden-Raubes im unteren Streifen die entsetzten Freundinnen der geraubten Mädchen, die allerdings ihren Gefühlen einen weit stärkeren Ausdruck geben. Der Versuch Heydemanns[18] diesen oberen Streifen als eine besondere Scene aus einem anderen Mythos abzutrennen muss, obgleich auch Kalkmann, Vogel und Walters diesen Gedanken gebilligt und zum Theil weiter ausgeführt haben, um so entschiedener abgelehnt werden, als die Darstellung verschiedener Sagenstoffe in den einzelnen Streifen derselben Seite ein bei den tarentinischen Vasen ganz vereinzelt dastehender Fall sein würde. Einheit der Handlung ist bei diesen grossen Compositionen das unverbrüchliche Gesetz. Für die von den genannten Forschern empfohlene Deutung auf die liebeskranke Phaedra lässt sich eigentlich nur der über der einen nachdenklich dasitzenden Frau schwebende Eros anführen. Aber Eroten gehören seit dem Ende des fünften Jahrhunderts so sehr zum ständigen künstlerischen Apparat des Frauengemachs, dass ihre Anwesenheit allein noch keineswegs einen Schluss auf einen speciellen Vorgang, auf ein besonderes Liebesleid[19] gestattet. Man denke z. B. an den schönen Pyxisdeckel der Eremitage, Stephani Compte-rendu 1860 pl. 1. Ueberdies, wenn wir es wirklich mit einer besonderen Scene zu thun hätten und folglich

---

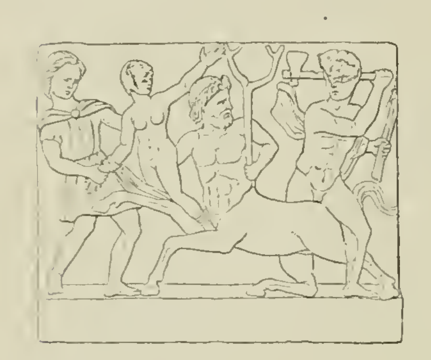
17) Auch bei Engelmann, Bilder-Atlas zu Homer Taf. XV 93; vergl. H. B. Walters *Catalogue of the Vases in the Brit. Mus.* III *latest period* p. 126 F 272.

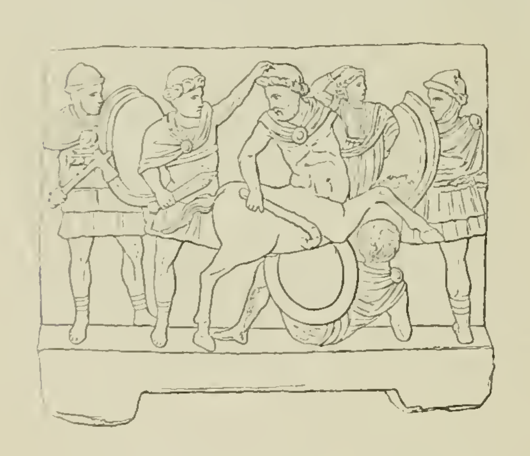
18) Arch. Zeit. XXIX 1871 S. 158, vergl. Kalkmann ebd. XLI 1883 S. 62; Vogel Scenen Euripidischer Tragödien 66; Furtwängler Eros in der Vasenmalerei 83.

19) Engelmann a. a. O., der mit Recht an der Einheit der Darstellung festhält, sieht in der die Mitte dieses Streifens einnehmenden Kline das Brautbett, wodurch die Anwesenheit des Eros allerdings eine besondere Pointe erhalten würde. Es ist möglich, dass er Recht hat. Nur halte ich seine Deutung der traurig dasitzenden Frau als Aphrodite auch dann für unmöglich.

eine der Figuren den Mittelpunkt der dargestellten Situation bildete, so könnte diese Hauptperson nimmermehr in jener ziemlich isolirt sitzenden Gestalt, sondern nur in dem Mädchen erkannt werden, das, mit einem feinen Chiton bekleidet, vor der Kline steht und beide Hände lässig an den Hinterkopf legend nachdenklich auf die Worte der Dienerin lauscht, die mit dem Fächer in der Hand neben ihm steht. Dieses Mädchen aber für Phaedra zu halten, ist schlechterdings unmöglich.

Den Raub und die Befreiung der Hippodameia finden wir endlich auch auf etruskischen Urnen und zwar in einem zwiefachen Typus. Der eine, von dem bis jetzt nur ein einziges Exemplar vorliegt (Körte *Urne etrusche* II tav. 71, 10, danach verkleinert in beistehender Textabbildung), hat im Schema eine entfernte Aehnlicheit mit der tarentinischen Vase, stellt aber einen andern Moment dar. Der mit gegürteter Tunica und Mantel bekleidete Peirithoos reisst seine Braut, die bis auf ein kleines vom rechten Arm herabhängendes Mäntelchen völlig nackt ist, aus dem Arm des Kentauren. Gleichzeitig wird dieser im Rücken von Theseus angegriffen, der mit der Rechten ein Beil zum Schlag erhebt und in der Linken einen Feuerbrand trägt, also die alten Attribute des fünften Jahrhunderts. Aehnlich wie diese Urne zu dem Krater Bonaparte verhält sich der zweite Typus, von dem Körte drei Exemplare aufzählt, zu dem Marmorbild. Das von ihm a. a. O. tav. LXXI 11 publicirte bilde ich gleichfalls hier neben verkleinert ab. Der nach rechts fortgaloppirende Eurytion trägt im linken Arm die hier völlig bekleidete Hippodameia, die erschreckt die rechte Hand an den Hinterkopf legt. Peirithoos in ähnlicher Tracht, wie auf der zuerst besprochenen Urne, fasst mit der Linken den Kentauren bei den Haaren und hält in der gesenkten Rechten das gezückte Schwert, wie auf dem Marmorbild. Theseus fehlt. Dafür finden wir als symmetrisch gestellte Eckfiguren zwei mit Helm und Schild gerüstete Krieger und einen dritten zu Boden gestürzten unter dem Kentauren, gleichfalls mit Schild, aber ohne Helm. Wer mag, kann in ihnen Lapithen erkennen. In Wahrheit sind es die auf etruskischen Urnen üblichen Füllfiguren, die in jede Kampfscene beliebig eingesetzt werden können.





Das Verhältniss des Marmorbildes zu den Parthenonmetopen haben wir bereits oben (S. 4 f.) erörtert. Weit näher als diesen steht es aber dem Fries von Phigalia, vor allem in der dramatischen Behandlung des Vorgangs und dem starken Pathos der einzelnen Gestalten, nur dass es auf dem Friese noch viel wilder zugeht. Von den einzelnen Gruppen des Frieses ist vor allem die der X. Platte verwandt, wo ein mit dem Schwert zum Schlag ausholender Lapithe auf dem Rücken eines Kentauren kniet, der einer zu einem Idol geflüchteten Frau den Mantel abreisst. Ob man einen directen Zu-

sammenhang dieser Gruppe mit unserm Bilde annehmen darf, wage ich nicht zu entscheiden. Jedesfalls glaube ich aber, dass man auf Grund des Bildes berechtigt ist, die Figuren jener Gruppe als Hippodameia, Eurytion und Peirithoos anzusprechen. Das an dem rechts von dieser Gruppe befindlichen Baume aufgehängte Fell, auf Grund dessen man den Jüngling gewöhnlich Theseus nennt, ist nicht das eines Löwen sondern eines Panthers und gehört sicher dem Kentauren. Durch diese Verwandtschaft mit dem Fries von Phigalia ist auch die Entstehungszeit des Bildes einigermaassen bestimmt. Innerhalb der Gruppe der Marmorbilder lässt sich seine zeitliche Stellung zunächst im Allgemeinen so bezeichnen, dass es jünger sein muss als die Astragalenspielerinnen, älter als die künftig zu behandelnden Bilder des müden Silen und der Niobe, dagegen dem Votivgemälde des Apobaten ziemlich gleichzeitig. Nur die Angabe der Schlagschatten könnte auf etwas spätere Zeit führen. Doch ist es noch keineswegs ausgemacht, ob nicht auch auf jenem Bilde ursprünglich die Schlagschatten angegeben waren. Beiden Bildern gemeinsam ist das starke Betonen der psychischen Affecte. Man vergleiche den Gesichtsausdruck des Wagenlenkers mit dem des Kentauren. Von der Richtung der Composition, hier in den Grund des Bildes hinein, dort aus ihm heraus, war schon oben die Rede. Man möchte danach nicht bloss an dieselbe Zeit, sondern direct an Schulzusammenhang denken. Das Apobatenbild habe ich auf Grund spärlicher, aber wie ich auch heute noch glaube, keineswegs geringfügiger Indicien der Schule des Zeuxis von Herakleia zugewiesen. Für den gleichen Ursprung scheint mir bei dem Kentaurenbild, ausser den eben hervorgehobenen Berührungspunkten mit jenem Gemälde und ausser den schon bei diesem geltend gemachten Faktoren, Strichschattirung und ungewöhnlicher Grösse der Hände, insbesondere noch dreierlei zu sprechen. Erstens die Gewandung der Hippodameia, auf deren Uebereinstimmung mit der vermuthlich auf Zeuxis zurückgehenden Helena einer attischen Vase bereits oben (S. 8) hingewiesen wurde. Zweitens das charakteristische Detail am Leib des Kentauren, jener den menschlichen Körpertheil vom thierischen scheidende Kranz von Haaren, für den wir auf älteren Bildwerken nur eine einzige Parallele gefunden haben, und zwar auf einer Vase, die in Tarent, der Mutterstadt von Zeuxis' Heimath Herakleia, gefertigt ist. Endlich und vor allem die edle Gesichtsbildung eben dieses Kentauren. Es ist bekannt, dass für die Ausbildung des Kentaurentypus das künstlerische Wirken des Zeuxis epochemachend gewesen ist. In seiner berühmten aus Lukians Beschreibung bekannten Kentaurenfamilie schuf er nicht nur den ganz neuen Begriff der Kentaurin, während bis dahin die Gemahlinnen und Liebchen der Kentauren die Waldnymphen waren — man denke an Chirons Chariklo —, er lieh auch diesen wüsten Halbpferden, die, mit Ausnahme des einzigen Chiron, in der älteren Kunst und Poesie nichts sind als geile und trunksüchtige Ungeheuer, menschliches Empfinden und machte sie zu braven Familienvätern. Wer nun selbst den lüsternen Eurytion mit so edelen, beinahe heroischen Zügen ausstattet, wie der Maler dieses Marmorbildes, der handelt, so sollte ich meinen, ganz im Geiste des Zeuxis und nach dessen Muster.

Ein Anathem wird das Original unseres Bildes ebenso gewesen sein wie die des Apobaten und der Knöchelspielerinnen. Aber bei dem Fehlen aller Anhaltspunkte würde es ein müssiges Spiel sein, Anlass und Ort der Weihung auch nur muthmassen zu wollen.



II.

Tragödienscene.

Das auf unserer zweiten Tafel nach Gilliérons Copie reproducirte Bild mit der Darstellung einer Tragödienscene ist von künstlerischem Standpunkt aus betrachtet das geringste unserer Serie, antiquarisch ist es ganz unschätzbar. Um so mehr ist es zu beklagen, dass der Erhaltungszustand ein weit schlechterer ist, als bei den bisher besprochenen Bildern. Auch scheint die Zerstörung seit der Aufdeckung noch weitere Fortschritte gemacht zu haben. Ich bilde daher auch in diesem Fall den Stich aus den *Pitture d'Ercolano* (I tav. 4) oben verkleinert ab, obgleich ich glaube, dass die Abweichungen von Gilliérons Copie oder, wie ich richtiger sagen muss, von dem jetzigen Zustand des Originals zum Theil auf Interpolation beruhen, wie solche bei dem Silensbilde notorisch vorliegen. Nach dem Stiche der Pitture ist das Bild auch in Wieselers Schrift: Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens Taf. XI 5 abgebildet. Auch hat sich die Archäologen-Generation vor uns mehrfach mit ihm beschäftigt. Thiersch hat es in seinen Epochen S. 431, Feuerbach in seinem vaticanischen Apoll S. 387, O. Jahn in seinen Archäologischen Beiträgen S. 323 besprochen, auch Welcker in seiner Bearbeitung von C. O. Müllers Handbuch § 412, 2 S. 690 ihm einige Worte gewidmet. Die letzte ausführliche Behandlung ist die von Helbig in seinem Katalog der campanischen Wandgemälde S. 349 Nr. 1464. Dagegen ist das Bild in neuerer Zeit nur wenig beachtet worden, selbst von den Schriftstellern über Theateralterthümer, die ihm ein aufmerksames Studium zu widmen alle Ursache gehabt hätten.

Unter den Herculanensischen Marmorbildern ist dieses das farbenreichste. Die Gewänder scheinen bei allen drei Figuren vollständig mit Farbe abgedeckt gewesen zu sein. Von Schraffirung findet sich keine Spur, um so reichlicher ist von der Abtönung der Farben Gebrauch gemacht.

Dieses Bild steht also noch nicht unter dem Einfluss des Zeuxis.[1] Die Höhe der Marmorplatte, deren linke untere Ecke abgebrochen ist, beträgt 0,33, die Breite 0,41 m. Die Maasse sind genau dieselben wie bei dem Silensbild, während die übrigen Gemälde etwas höher sind.

Wenn wir bei dem vorigen Bilde Ort und Anlass der Weihung unbestimmt lassen mussten, sind beide in diesem Fall so offenkundig, dass es sich empfiehlt davon auszugehen. Drei Figuren mit Masken und im Bühnencostüm, zwei von ihnen in erregter Conversation, was kann das anders sein als die Scene eines Dramas, und wozu konnte ein solches Tafelgemälde anders dienen, denn als Weihgeschenk eines attischen Choregen für einen dramatischen Sieg? Durch die schöne Untersuchung von Reisch Griechische Weihgeschenke S. 116 ff., der zum Theil von Bergk[2]) und Lipsius[3]) vorgearbeitet war, sind wir über diese anathematischen Gemälde und Reliefs vortrefflich belehrt worden. Hier mag also nur im Anschluss an ihn an das Votivgemälde erinnert werden, das Themistokles für den Sieg des Phrynichos im Jahre 476 (Plut. Them. 5), geweiht hat. Ein solches Votivgemälde, und zwar, nach Stil und Technik zu urtheilen, aus der Blüthezeit des attischen Dramas im fünften Jahrhundert, liegt uns nun hier in einer Nachbildung vor. Da es als Kunstwerk nicht gerade hervorragend ist, dürfen wir von vorn herein vermuthen, dass sich ein anderes, vielleicht litterarisches Interesse an das Bild knüpfte und dass dieses der Grund war, weshalb man es copirte.

Der Künstler, der eine Scene aus einer eben aufgeführten Tragödie zu illustriren hatte, konnte einen doppelten Weg einschlagen, je nachdem er die Schauspieler selbst oder die von diesen gespielten mythischen Personen darstellen wollte, während dem Illustrator einer Komödienscene nur das erstere übrig blieb. Das zweite Verfahren, freie Illustration des mythischen Stoffes, haben vor allem die Meister der kleinasiatisch-ionischen Malerschule geübt. Es hatte, auch unabhängig von dem nächsten Zweck ein Votivgemälde zum Andenken an einen dramatischen Sieg zu schaffen, seine selbstständige Bedeutung, und so sehen wir denn die frei illustrirte Tragödienscene gar bald auch in die Vasenmalerei eindringen. Bei den wie es scheint seit der Alexander-Epoche aufgekommenen fortlaufenden Illustrationen ganzer Tragödien, die uns auf den homerischen Bechern und den Sarkophagen vorliegen, höchst wahrscheinlich aber bereits in der hellenistischen Zeit zum Schmuck der Dichtertexte verwandt wurden, befolgte man dasselbe Princip. Für die andere, oben an erster Stelle genannte Methode, nicht den mythischen Vorgang selbst, sondern die theatralische Aufführung darzustellen, ist unser Bild das älteste und weitaus wichtigste Beispiel. Es widerlegt die Ansicht von Reisch (a. a. O. S. 140 A. 2), der die bildliche Wiedergabe von Scenen der Tragödie im Theatercostüm erst seit Mitte des vierten Jahrhunderts beginnen lässt und sie mit der sich damals Bahn brechenden realistischen Richtung in Verbindung bringt. Später finden wir dasselbe Verfahren auf den Mittelbildern und Friesen pompejanischer Wände, namentlich dritten Stiles, wieder; litterarisch bezeugt ist es aber auch für die Prospectenbilder des zweiten (Vitruv VII 5). Endlich begegnet es auf den Mosaik-

---

[1]) S. Knöchelspielerinnen des Alexandros. XXI. Hallisches Winckelmanns-Programm S. 16 f.

[2]) Griech. Litteraturgesch. III S. 60 A. 205.

[3]) Ber. d. Sächs. Ges. d. Wissenschaften 1885 S. 415.

fussböden der römischen Kaiserzeit und tritt uns zum letzten Mal in den Terenzhandschriften entgegen, die hierin gewiss älterer griechischer Tradition folgen. Denn die an den Anfang der Stücke gesetzten Maskengruppen finden sich genau so auf pompejanischen Wänden, und die pompejanischen Decorateure haben in diesem Falle aller Wahrscheinlichkeit nach illustrirte Buchausgaben als Vorlage benutzt.[4]) Was aber von den Masken gilt, das gilt auch von den Scenen. So scheint es denn, dass in hellenistischer Zeit beide Arten der Darstellung in der Buchillustration neben einander herliefen, dass man bald die Heroen selbst in der durch die dramatischen Scene gegebenen Situation, bald die Schauspieler im Costüm der Bühne zeichnete. Es konnte nicht ausbleiben, dass beide Darstellungsweisen sich wechselseitig beeinflussten. Einzelne Elemente der Bühnentracht, ja vollständige Charaktermasken, wie der Pädagoge und die Amme, drangen auch in die rein mythisch gedachten Darstellungen ein und wurden allmählich ein stehender Apparat der bildlichen Darstellung überhaupt, auch wenn sie mit der Bühne nicht das geringste mehr zu thun hatte. Und andererseits idealisirte man die Schauspieler und wo sie die Masken in der Hand halten, lieh man auch ihrem wirklichen Gesicht die Züge der von ihnen dargestellten Heroen. Das interessanteste Beispiel dieser Art ist die berühmte neapler Satyrvase,[5]) die eben darum für Detailfragen der scenischen Antiquitäten nur mit Vorsicht zu benutzen ist. Wo aber die Schauspieler die Masken aufgesetzt haben, gab man diesen unwillkürlich einen Ausdruck, der der einzelnen gerade dargestellten Scene mehr entsprach als es auf der Bühne der Fall gewesen sein kann.[6]) Unser Bild ist hiervon noch frei; es giebt uns unverfälscht die Scene wieder, wie sie die athenischen Zuschauer im fünften Jahrhundert vor sich sahen.

Wir wenden uns nun nach dieser allgemeinen Betrachtung zur genaueren Prüfung der Darstellung. Im Gegensatze zu dem mehr malerischen Charakter des im vorigen Abschnitt behandelten Kentaurenbildes ist hier die Composition noch durchaus die reliefartige des strengeren Stils, alterthümlicher noch, als selbst bei den Astragalenspielerinnen des Alexandros.[7]) Der sich unter der Darstellung hinziehende schmale Streifen, auf dem die Füsse der Figuren unmittelbar aufsetzen, ist wohl eine Nachahmung der unteren Leiste einer Reliefplatte. Möglicherweise war bei dem Original hier die Weihinschrift angebracht. Keinesfalls möchte ich darin die Andeutung einer Bühne sehen. Allerdings findet sich ein ähnlicher Streifen auch bei den Theaterbildern aus Casa del centenario, die Dieterich in seinem Pulcinella veröffentlicht hat, und hier lässt wenigstens bei den beiden Komödienbildern ein zweiter höher laufender und die Schauspielerfiguren schneidender Strich kaum einen Zweifel darüber, dass wirklich eine Bühne angedeutet sein soll, zumal auf dem einen auch Stufen in jenen

---

[4]) Vergl. meine Ausführungen in der Arch. Zeit. XXXVI 1878 S. 24 und die Leos im Rhein. Mus. XXXVIII 1883 S. 343.

[5]) *Mon. d. Inst.* III 31, danach Wieseler Theatergebäude Taf. VI 2 und Wiener Vorlegebl. Ser. E Taf. 6, 7. Vergl. Heydemann Neapler Vasens. 3240. Prott *Schedae philologae Hermanno Usener oblatae* p. 47 ff. und mein Bild und Lied S. 43 A. 53.

[6]) Vergl. *Bullettino dell' Instituto* 1875 p. 59 n. 1.

[7]) Das habe ich im letzten Programm S. 16 mit Unrecht noch unentschieden gelassen.

unteren Streifen einschneiden. Aber bei dem Tragödienbilde scheint der obere den hintern Theil des Podiums bezeichnende Strich nicht vorhanden zu sein. Dies Bild ist überhaupt, obgleich es von dem Wandmaler als Pendant zu den Komödienbildern verwandt ist, ganz anders zu beurtheilen als diese. Sein Original gehört, wie ich weiter unten zu zeigen hoffe, einer frühern Zeit an, es war wahrscheinlich ein Anathem, und unter allen erhaltenen Bühnenbildern steht es dem Herculanensischen Marmorbild am nächsten. Wenn also bei ihm der Streifen von dem Wandmaler nicht lediglich wegen der Gleichmässigkeit mit den übrigen Bildern des Tricliniums hinzu gesetzt ist, so wird er wohl auch in diesem Falle der untern Randleiste des copirten Votivgemäldes entsprechen.

Mit der Eintheilung der Bildfläche ist der Maler nicht glücklich gewesen. Die ganze linke Hälfte nimmt der Protagonist ein, während die beiden anderen Schauspieler in der rechten Hälfte eng zusammengedrängt stehen. Die Hauptfigur ist eine mit Ober- und Untergewand bekleidete Frau, deren langes röthlich blondes Haar gelöst bis auf die Hüften herabfällt. Die Augenbrauen der Maske sind im höchsten Affect zusammengezogen. Die Gestalt steht ganz in Vorderansicht; das Gesicht ist halb der rechts stehenden Alten zugewendet, an die sie ihre Rede zu richten scheint. Die ausgestreckte Rechte weist gebieterisch nach links, während die nervös fingernde Linke an dem Leibe liegt. Die Alte, offenbar eine Dienerin dieser vornehmen Frau, wendet sich ganz zu ihrer Gebieterin, so dass sie dem Beschauer das Profil zeigt. In gebückter Haltung, fast demüthig steht sie da, ergeben den Worten der Herrin lauschend. Dabei scheint sie die linke Schulter etwas emporzuziehen. Kurz geschnittenes Haar, ein dickes den Kopf bedeckendes Tuch, gewöhnliche Gesichtszüge, Hakennase, spitzes hängendes Kinn lassen in ihr die Charaktermaske der *τροφός* erkennen. Mit der rechten Hand hebt sie den langen Bausch ihres *ἐπένδυμα* empor. Die Finger der linken ruhig herabhängenden Hand sind geschlossen, nur der Zeigefinger ist ein wenig ausgesteckt. Die dritte, gleichfalls weibliche Figur ist offenbar an dem Gespräch weniger direct betheiligt. Sie steht, wie die Hauptfigur, in Vorderansicht. Das Haupt ist nach links gewandt und wie in theilnahmvoller Trauer ein wenig geneigt. Auch sie trägt gelöstes Haar, aber kürzeres, als der Protagonist: es reicht ihr nur bis zu den Schultern. Die rechte Hand lässt sie ruhig, mit ausgestrecktem Zeigefinger wie die Amme, herabhängen; die linke ist geballt und nach oben gekehrt, der Arm vorwärts gebogen. Die Kleidung besteht aus Unter- und Obergewand. Der linke mit einem Schuh bekleidete Fuss wird mit der Spitze unter dem Gewandsaum sichtbar. Ob wir in dieser Figur einen dritten Schauspieler, ob einen Statisten oder den Chorführer zu erkennen haben, muss vorläufig dahin gestellt bleiben. Seiner Bedeutung nach ganz unklar ist der rothgemalte Rest, der unterhalb des oberen Randes ungefähr in der Mitte des Bildes sich erhalten hat. Er sieht aus wie ein horizontal laufendes Band, von dem ein Theil im Zickzack nach unten herabhängt. War es etwa um eine Grabstele oder eine Säule geschlungen, die jetzt verloschen ist? Ebenso unverständlich ist der rothe Strich, der gleichfalls in horizontaler Richtung hinter dem Rücken der Amme sichtbar wird.

Lassen sich nun die Personen benennen und lässt sich die dramatische Situation näher bestimmen? Eine majestäische Frau in gebieterischer Haltung und mit leidenschaftlich verzerrten Zügen mit einer alten Amme: der Gedanke an Phaedra wird bei jedem modernen Beobachter sofort lebendig.

und man muss sich beinahe wundern, dass siebzig Jahre verstreichen konnten, ehe er öffentlich geäussert wurde. Thiersch, der als erster diese Deutung aufstellte, sprach sich über den eigentlichen scenischen Vorgang nicht näher aus. Feuerbach, der sich der Worte von Thiersch nicht erinnerte, vielmehr selbst die Deutung zuerst gefunden zu haben glaubte, machte zu ihren Gunsten noch besonders die aufgelösten „wild über Brust und Schultern bis zur Mitte des Leibes niederfallenden“ Haare geltend. Er fand darin Uebereinstimmung mit Euripides, in dessen erhaltenem Hippolytos bekanntlich Phaedra der Amme befiehlt, ihr das Kopftuch abzunehmen und das Haar frei über die Schultern auszubreiten V. 201 f.

βαρύ μοι κεφαλῆς ἐπίκρανον ἔχειν·
ἄφελ᾽, ἀμπέτασον βόστρυχον ὤμοις.

Dargestellt aber glaubte er die Scene, in der Phaedra, nachdem der Anschlag der Amme missglückt, deren Antrag vom Hippolytos zurückgewiesen ist, die Alte verflucht. „Die Haltung ihres Leibes ist von der Amme abgewendet, doch das Haupt ihr zugekehrt, die gehobene Linke (vielmehr Rechte) in der Geberde der Verwünschung.“ Er denkt sie sich eben die Worte V. 682 ff. sprechend:

ὦ παγκακίστη καὶ φίλων διαφθορεῦ,
οἷ᾽ εἰργάσω με. Ζεύς σε γεννήτωρ ἐμὸς
πρόρριζον ἐκτρίψειεν οὐτάσας πυρί.

Wenn Wieseler hiergegen einwendet, dass für diese Scene die Heroine unsres Bildes zu wenig aufgeregt sei, dass sie vielmehr nur eine schlaffe Trauer zeige, so wurde er durch die Abbildung in den *Pitture* getäuscht. Aber richtig ist, dass zwar nicht die Haltung, wohl aber die Stellung des Schauspielers bei diesen Worten eine andere gewesen sein muss. Gewiss wendete sich Phaedra beim Anfang ihrer Rede der ja erst jetzt wieder an sie herantretenden Amme zu, nicht von ihr ab, wie auf dem Bilde. Auch ist der Gestus der ausgestreckten rechten Hand keineswegs der der Verwünschung. Wollte Phaedra der Amme ihren Abscheu zu erkennen geben, so musste sie beide Hände oder wenigstens die Rechte abwehrend gegen sie ausstrecken, wie Kassandra auf der Brygosschale gegen Paris.[8]) Wollte sie die Rache ihres Ahnherrn Zeus auf sie herabbeschwören, so musste sie wie beim Gebet die Hand mit der Fläche nach oben erheben. Die in die Ferne zeigende Geberde, die sie auf dem Bilde macht, passt zu keinem von beiden. Helbig, der Wieseler im wesentlichen beistimmt, findet eine der Darstellung völlig entsprechende Situation im weiteren Verlauf derselben Scene. Er glaubt den Moment dargestellt, „wie Phaedra, Herrin über ihren Zorn, sich anschickt von der Bühne zu scheiden und mit gewaltsam angenommener Ruhe dem Chor ihren letzten Willen und ihre Absichten mittheilt.“ Das thut sie aber nicht, wie Helbig citirt, V. 706, sondern erst V. 715 ff., und da ist die Amme bereits vom Schauplatz abgetreten. Von dem Gemälde aber müssen wir gemäss seiner Bestimmung die peinlichste Genauigkeit in der Wiedergabe des Bühnenbildes erwarten. Hingegen stimmt die Situation bei den von Helbig citirten Versen 706 ff., an der Stelle, wo Phaedra die Amme von sich wegweist, vortrefflich zu der Darstellung. Die Amme hat eben entschuldigend und begütigend gesagt v. 704 f.

---

[8]) S. Bild und Lied S. 90.

μακρηγοροῦμεν· οὐκ ἐσωφρόνουν ἐγώ·
ἀλλ' ἔστι κἀκ τῶνδ' ὥστε σωθῆναι, τέκνον.

Da richtet sich Phaedra stolz empor

παῦσαι λέγουσα· καὶ τὰ πρὶν γὰρ οὐ καλῶς
παρῄνεσάς μοι κἀπεχείρησας κακά.
ἀλλ' ἐκποδὼν ἄπελθε καὶ σαυτῆς πέρι
φρόντιζ'· ἐγὼ γὰρ τἀμὰ θήσομαι καλῶς.

Zu solchen Worten passt durchaus der gebieterisch zeigende Gestus, den die Herrin auf dem Bilde mit der rechten Hand macht, und die demüthige Haltung, das verlegene Zögern der Amme.

Ist diese Auffassung richtig, so ist damit auch die Frage nach der Bedeutung der dritten Figur entschieden. Sie kann, wie bereits Feuerbach gesehen hat, nur die Chorführerin vorstellen. Ein dritter Schauspieler ist bei der Scene nicht gegenwärtig. An einen Statisten, etwa eine der Dienerinnen, die Phaedra auf dem Krankenbett herausgetragen haben und sie, so lange sie in der Orchestra weilt, nicht verlassen, kann man auch nicht wohl denken. Denn erstens trug eine Dienerin schwerlich ein in so vornehmer Weise drapirtes Obergewand und zweitens würde deren Platz nicht hinter der Amme, sondern neben der Phaedra sein. Und dorthin würde sie der Maler, wenn er die Statistin überhaupt darstellten wollte, schon aus künstlerischen Gründen placirt haben, weil er so der Composition die jetzt fehlende Symmetrie geben konnte. Die Maske allerdings darf man gegen die Auffassung als Statist nicht geltend machen wollen: denn dass auch die Statisten wenigstens in der Tragödie Masken trugen, bezeugt Hippokrates[9]), und bestätigt wird es sowohl durch die Bezeichnung *κωφὰ πρόσωπα* als durch solche Fälle, wo ein solcher Statist plötzlich das Wort ergreift, wie der Pylades in den Choephoren V. 900, oder ein Schauspieler in derselben Maske auftritt, die vorher ein Statist getragen hat, wie der Bote in der Euripideischen Elektra V. 765 f. Der Contrast zu den Schauspielern würde auch sonst ein zu crasser gewesen sein. Aber die beiden oben angeführten Argumente reichen vollständig aus. Ist somit die Figur weder ein dritter Schauspieler noch ein Statist, so kann es nur die Chorführerin sein. Diese ist aber hier durchaus am Platz. Nach dem Abtreten der Amme wendet sich Phaedra sofort an den Chor V. 710 f.

ὑμεῖς δέ, παῖδες εὐγενεῖς Τροζήνιαι,
τοσόνδε μοι παράσχετ' ἐξαιτουμένῃ,
σιγῇ καλύπτειν ἀνθάδ' εἰσηκούσατε.

Und die Chorführerin erwidert:

ὄμνυμι σεμνὴν Ἄρτεμιν, Διὸς κόρην,
μηδὲν κακῶν σῶν ἐς φάος δείξειν ποτέ.

Es lag also für den Maler, auch wenn er zunächst die Situation während der V. 706—709 im Auge hatte, ausserordentlich nahe im Hinblick auf den weiteren Fortgang der Scene auch die Chorführerin

---

[9]) *Νόμ.* 1 (IV p. 638 Litt.) *σχῆμα μὲν καὶ στολὴν καὶ πρόσωπον ὑποκριτοῦ ἔχουσιν, οὐκ εἰσὶ δὲ ὑποκριταί*: vergl. Luc. *Tox.* 9. Mehr bei Schneider, Das attische Theaterwesen S. 139.

darzustellen; den ganzen Chor konnte er nicht wohl anbringen, auch ist dieser bei der Scene nicht unmittelbar betheiligt. Dass sie in unmittelbarer Nähe der beiden Schauspieler und auf gleichem Niveau mit diesen steht, darin werden wir, die wir uns endlich von dem Vorurtheil eines über dem Chor erhöhten Standplatzes der Schauspieler frei gemacht haben, nicht mehr einen künstlerischen Nothbehelf, sondern eine treue Wiedergabe der Aufstellung dieser drei Personen in der Orchestra sehen.

Warum sträubt man sich nun eigentlich so gegen die Deutung des Bildes auf diese Scene des erhaltenen Hippolytos? Ich glaube vor allem aus einem psychologischen Motiv. Man getraut sich nicht recht an einen so unerhörten Glücksfall zu glauben. Denn wenn die Deutung Recht behalten sollte, so würde die unmittelbare Consequenz daraus sein, dass uns in dem Herculanensischen Marmorbild nichts mehr und nichts weniger erhalten ist, als eine Copie des Anathems, dass der Chorege des Euripides im Jahr 428 geweiht hat. Vielleicht sagt man sich auch, dass Königin und Amme in vielen attischen Dramen vorkamen und aus diesem Grunde die Beziehung auf den *Ἱππόλυτος στεφανίας* sehr unsicher ist. Nun, so ganz unbeschränkt ist der Kreis der Möglichkeiten nun doch nicht. Zunächst kann es nicht ein beliebiges, es muss ein preisgekröntes Drama gewesen sein, aus dem uns hier eine Scene vorgeführt wird. Weiter muss es ein berühmtes, namentlich auch in augusteischer Zeit noch hochgeschätztes Drama gewesen sein, sonst würde man nicht das künstlerisch nicht gerade hervorragende Votivgemälde damals haben copiren lassen. Ferner muss der Chor des gesuchten Dramas aus vornehmen jungen Frauen bestanden haben. Diese drei Voraussetzungen treffen nun für den zweiten Hippolytos des Euripides sammt und sonders zu, und der Aufführungszeit dieses Stückes 428 ist auch der Stil des Gemäldes durchaus angemessen. Endlich kommt ausschlaggebend hinzu, dass die dargestellte Situation, ja selbst die Gesticulation der drei Personen für die aufgewiesene Stelle des Euripideischen Hippolytos ausgezeichnet passt. Machen wir nur einmal die Gegenprobe mit der Sophokleischen Phaedra, an die man vielleicht auch denken möchte. Wir wissen nicht, ob dieses Stück den Preis bekommen hat; in der späteren Zeit war es ganz unpopulär; „Niemand ausser den antiken Philologen hat es berücksichtigt."[10]) Dass eine Amme darin vorkam, ist eine reine Hypothese; dass es vollends eine Scene enthalten haben sollte, die einer des Euripideischen Stückes so ähnlich gewesen sein müsste, wie ein Ei dem andern, ist schwer zu glauben.

Ein scheinbarer Einwand, der sich vielleicht noch machen liesse, wird hoffentlich dazu dienen die Sache völlig zur Evidenz zu bringen. Feuerbach sah eine wesentliche Stütze seiner Deutung in dem unverhüllten, gelöst herabfallenden Haar der Hauptfigur. Dies würde für die erste Scene vortrefflich passen, in der sich Phaedra das Kopftuch durch die Amme abnehmen lässt, in der sie sich als Jägerin im Gebirge träumt und sich sehnt *παρὰ χαίταν ξανθὰν ῥῖψαι Θεσσαλὸν ὅρπακα*. Dass diese Scene hier nicht gemeint sein kann, bedarf keines Beweises. Sie würde eine ganz andere Gesticulation der Phaedra, eine ganz andere Haltung der Amme bedingen. Aber am Schluss dieser Scene lässt sich Phaedra das Haupt wieder verhüllen V. 242 ff.

ΦΑΙ. φεῦ φεῦ, τλήμων.
μαῖα, πάλιν μου κρύψον κεφαλήν

[10]) v. Wilamowitz Hippolytos S. 58.

αἰδούμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι.
κρύπτε· κατ' ὄσσων δάκρυ μοι βαίνει,
κἀπ' αἰσχύνην ὄμμα τέτραπται.
τὸ γὰρ ὀρθοῦσθαι γνώμην ὀδυνᾷ,
τὸ δὲ μαινόμενον κακόν· ἀλλὰ κρατεῖ
μὴ γιγνώσκοντ' ἀπολέσθαι.
ΤΡΟ. κρύπτω· τὸ δ' ἐμὸν πότε δὴ θάνατος
σῶμα καλύψει;

Dass sich Phaedra später das Kopftuch wieder abnehmen liesse oder es selbst abwürfe, wird wenigstens im Texte nirgends ausdrücklich gesagt. Indessen fehlt es im weiteren Verlauf der Handlung natürlich nicht an Momenten höchster Leidenschaft, in denen das Abreissen des Kopftuches von starker schauspielerischer Wirkung gewesen sein würde. Ich erinnere nur an die Monodie V. 669 *τάλανες ὦ κακοτυχεῖς γυναικῶν πότμοι.* Und andrerseits ist man neuerdings von der Forderung, dass für jede bedeutendere Action auch der einzelnen Personen die Bühnenanweisung im Text stehen müsse, mit Recht mehr und mehr zurückgekommen. Zu welch wunderlichen Consequenzen würde das auch führen! In welch unerhörter Weise würde es das Spiel des Schauspielers beschränkt haben! Indessen für den vorliegenden Fall bedürfen wir einer solchen Rechtfertigung für eine scheinbare Discrepanz zwischen dem Bilde und dem Text des Dramas nicht. Denn, was Feuerbach nicht wissen konnte, der nur den in diesem Punkte ungenauen Stich der *Pitture* vor sich hatte, die von uns als Phaedra gedeutete Figur trägt thatsächlich das Kopftuch. Auf der linken Schulter sind die Faltenlagen des feinen gelben Stoffes[11]) deutlich zu erkennen. Sie heben sich sowohl von den blonden Locken als von dem bläulichen Aermel des Chitons scharf ab. Freilich verhüllt das Tuch nicht, wie beim Auftreten der Phaedra und am Schluss der ersten Scene, das Haar; es ist nach dem Hinterkopf zurückgeschoben, so dass die vordere Haarpartie völlig frei ist. Aber es ist doch auch kaum denkbar, dass man der Maske eine solche Lockenfülle gegeben haben würde, wenn diese nur während einer einzigen kurzen Scene sichtbar sein sollte. So finden wir denn auch in diesem Detail völlige Uebereinstimmung mit dem Hippolytos des Euripides.

So also wie auf diesem Gemälde sahen im Jahre 428 die athenischen Schauspieler aus. Indem wir jetzt zu der Frage übergehen, was uns unser Bild für die Geschichte des Theatercostüms lehrt, kann von vorne herein nicht scharf genug betont werden, dass eine genaue Uebereinstimmung mit Pollux oder den späteren Theaterbildern zunächst gar nicht erwartet werden darf. Mag auch die Schauspielertracht vielleicht geringeren Wandlungen unterworfen gewesen sein als das Theatergebäude, ganz dieselbe ist sie im Laufe der Jahrhunderte sicherlich nicht geblieben. Es ist für einen so fleissigen Forscher wie Wieseler direct verhängnissvoll geworden, dass er die Angaben des Pollux ohne Weiteres auf die Verhältnisse des fünften Jahrhunderts beziehen zu dürfen glaubte. Hat er sich doch durch seine gutmüthige Vertrauensseligkeit dazu verführen lassen, bei unserm Bilde, auf dem er

[11]) Vergl. V. 133 *λεπτὰ δὲ φάρη ξανθὰν κεφαλὰν σκιάζειν.*

Onkos und Kothurn vermisste, an eine Komödienscene zu denken, wovor ihn schon der leidenschaftlich erregte Ausdruck der Protagonisten-Maske hätte bewahren sollen.

Vor allem fällt die ausserordentliche Grösse der Phaedra in die Augen, die die Amme und die Chorführerin um Haupteslänge überragt. Aber es ist nicht die Grösse allein, es sind fast noch mehr die Proportionen, die befremdend wirken. Der Oberkörper ist im Verhältniss zu dem Unterkörper zu klein: die Arme zu kurz im Vergleich mit den Beinen. Auch wenn man die Maske in Rechnung setzt, die an Höhe und Breite die Masken der beiden andern Figuren bedeutend übertrifft, bleibt die Differenz noch eine sehr grosse. Sie lässt sich am besten an der Schulterhöhe der drei Personen ermessen. Man kommt also um die Annahme nicht herum, dass die Füsse des Protagonisten durch stelzenartige Untersätze erhöht waren.[12]) Meine im Hermes XXXII S. 446 A. 1 geäusserten Zweifel gegen den Gebrauch des hohen Theaterschuhs im fünften Jahrhundert waren also nicht gerechtfertigt.

Ich habe früher den methodischen Fehler begangen, dieses Marmorbild immer nur im Zusammenhang mit den beiden nächstältesten Bühnendenkmälern, der Neapler Satyrvase[13]) und dem Votivrelief aus dem Piräus[14]) zu betrachten. Auf beiden ist die Fussbekleidung der Schauspieler nur mit ganz dünnen, keineswegs mit solchen stelzenartigen Sohlen versehen, wie sie die Denkmäler der Kaiserzeit, namentlich das bekannte jetzt im Vatican befindliche Mosaik von Porcareccia[15]) und die von mir in den *Monumenti dell' Instituto* XI *tav.* 13 publicirte Elfenbeinstatuette[16]), aufweisen. Denselben niedrigen Schuh scheint auf unserem Bilde die Chorführerin zu tragen, und dasselbe dürfen wir für die ihr an Körpergrösse gleiche Amme voraussetzen, deren Füsse durch das Gewand den Blicken entzogen werden. Diesem Thatbestand gegenüber suchte ich mir anfänglich mit der Annahme zu helfen, dass die Erhöhung durch Filzeinlagen in den Schuhen erzielt sei.[17]) Später glaubte ich die Erhöhung überhaupt leugnen zu sollen. Auf welche Weise ich mir bei dieser Annahme die ausserordentliche Körpergrösse der Phaedra erklären zu können glaubte, will ich lieber verschweigen. Diesen Verirrungen gegenüber muss ich nun heute constatiren, dass auf unserem Bilde der die Phaedra agirende Schauspieler durch eine künstliche Vorrichtung erhöht sein muss, während die Amme und die Chorführerin in ihrer natürlichen Grösse erscheinen — abgesehen von der relativ

---

[12]) Schon die Herculanensischen Akademiker bemerken (*Pitt.* I p. 18 n. 10) *che l' alta e forse non ben proporzionata statura della prima delle figure siccome ci conferma nel pensiero di esprimersi quì tragiche persone, delle quali era proprio l'imitar la grande e maestosa corporatura degli Eroi e delle Eroine, così fece credere ad altri, che veri ed alti coturni sien questi, che dalla veste coverti non compariscano.* Diese *altri* waren, wie sich zeigen wird, durchaus auf dem rechten Weg. Auch Müller Bühnenalterthümer S. 238 A. 7 urtheilt richtig.

[13]) S. oben S. 16 A. 4.

[14]) Athen. Mitth. VII Taf. 14 S. 389 (vergl. Herm. XXII S. 336), dazu Schuchhardt ebd. XIII S. 221.

[15]) Wieseler a. a. O. Taf. VII, VIII.

[16]) Dass man diese Abbildung mit Vorliebe an solchen Stellen reproducirt, wo es darauf ankommt, von den Theaterverhältnissen des fünften Jahrhunderts eine Vorstellung zu geben, kann ich nicht loben.

[17]) Hermes XXXI S. 548 A. 1.

geringfügigen Erhöhung durch die Maske. Also im Jahre 428 traten zwar die Heroen des Dramas in übernatürlicher Grösse auf, nicht aber die Menschen gewöhnlichen Schlags und auch nicht die Choreuten. Die Differenz der Schulterhöhe lässt sich mit absoluter Exactheit nicht bestimmen, aber sie beträgt bedeutend mehr als ein Drittel des Unterarms der Phaedra. Wir werden sie mit 0,15 m oder rund einem halben attischen Fuss eher zu niedrig als zu hoch taxiren. Filzeinlagen von dieser Dicke sind natürlich undenkbar. Folglich bleibt nur die Annahme übrig, dass unter den Schuhen stelzenartige Sohlen angebracht waren. Bei dem Elfenbeinschauspieler, der solche Sohlen trägt, ist das Verhältniss ihrer Höhe zur Länge des Unterarms ungefähr dasselbe wie bei der Phaedra. Also war der Theaterschuh der römischen Kaiserzeit von dem attischen des fünften Jahrhunderts nicht principiell verschieden. Ein sehr wesentlicher Unterschied lag nur darin, dass bei jenem der Saum des Gewandes mit der Fusssohle des Schauspielers abschnitt, die kolossalen Sohlen also in ihrer ganzen Höhe sichtbar waren, während sie im fünften Jahrhundert nach Ausweis unseres Bildes vom Gewande verdeckt wurden.

Eine gewisse Schwierigkeit macht allerdings eine Stelle des Agamemnon.[18] Sie war es denn auch, die mich früher in meiner Ansicht, dass dem fünften Jahrhundert der Gebrauch des Stelzschuhs ganz abzusprechen sei, wesentlich bestärkte. Agamemnon lässt sich bekanntlich, bevor er auf die vor der Palastthür ausgebreiten Teppiche tritt, durch einen Sclaven die Schuhe ausziehen, V. 944 ff.

ἀλλ' εἰ δοκεῖ σοι ταῦθ', ὑπαί τις ἀρβύλας
λύοι τάχος, πρόδουλον ἔμβασιν ποδός.
καὶ τοῖσδέ μ' ἐμβαίνονθ' ἁλουργέσιν θεῶν
μή τις πρόσωθεν ὄμματος βάλοι φθόνος.

Wurden ihm nach diesen Worten wirklich die Theaterschuhe ausgezogen, so erschien er plötzlich kleiner als vorher und, was noch schlimmer ist, auch kleiner als Klytaemestra, die doch gewiss ebenfalls Stelzschuhe trug. Und das Gewand musste, nicht nur hinten als Schleppe, sondern auch vorn so lang auf dem Boden schleifen, dass sich der Schauspieler kaum bewegen konnte. Oder sollen wir glauben, dass es sich um eine Art Düpirung des Publicums handelte. Wurden ihm an jener Stelle die Theaterschuhe, die er bei seinem hohen Standplatz auf dem Wagen ja nicht unbedingt nöthig hatte, in Wahrheit nicht aus-, sondern erst angezogen? Gewiss kann sich der Bühnendichter unter Umständen zu ähnlichen Maassregeln genöthigt sehen, aber in diesem Falle ist schlechterdings kein Grund dafür zu erkennen, weshalb Agamemnon nicht schon auf dem Wagen die Stelzschuhe hätte tragen können. Es kommt hinzu, dass sich das Anlegen der Schuhe schwerlich während zweier Verse bewerkstelligen liess, und mit V. 946 betritt er bereits die Teppiche. Endlich würde der Fall bei Kassandra doch ebenso liegen, und bei dieser ist von einem Ablegen der Schuhe mit keinem Worte die Rede. Ich kann mir daher nur denken, dass das Ausziehen der Schuhe bloss markirt wurde. Der Befehl des Agamemnon ist diesmal keine Bühnenanweisung, sondern von rein ethischer

[18]) Dies hat auch Crusius Philol. XLV 701 hervorgehoben; er schliesst daraus, dass der „Kothurn" in der classischen Zeit nicht stelzenartig gewesen sein könne.

Bedeutung. Wurde aber die Manipulation bloss markirt, so durfte das Publicum die Schuhe nicht sehen. Und dass stimmt vortrefflich zu unserm Bilde.

Wir haben bereits oben gesehen, dass dieser Stelzschuh im fünften Jahrhundert, wenigstens im Jahr 428, die Prärogative der Heroenrollen war. Die Amme und die Chorführerin tragen ihn nicht.[19]) Auch hierin liegt ein Unterschied von der Kaiserzeit, in der nach Ausweis des pompejanischen Bildes bei Wieseler a. a. O. IX 1 auch Diener oder Boten den Stelzschuh trugen, allerdings keinen sehr hohen. Wie es vor 428 und wie es speciell zu der Zeit des Aischylos gehalten wurde, können wir natürlich nicht sagen. Schwerlich darf man aus der Nachricht des Istros, dass Sophokles die *λευκαὶ κρηπῖδες, ἃς ὑποδοῦνται οἵ τε ὑποκριταὶ καὶ οἱ χορευταί* erfunden habe, herauslesen, dass vor ihm für sämmtliche Schauspieler und für den Chor der Stelzschuh gebräuchlich gewesen sei. Denn da in der Stelle keineswegs die verschiedenen Kategorien von Rollen unterschieden werden, so würde sie bei dieser Auffassung sagen, dass Sophokles den Stelzschuh überhaupt abgeschafft habe, was durch unser Bild widerlegt wird. Auch ist es schwer zu glauben, dass der Chor jemals mit dem Stelzschuh ausgestattet gewesen sein sollte, obgleich dies neuerdings von gelehrten Forschern behauptet worden ist. *Κρηπίς* steht hier also nicht im Gegensatz zu Stelzschuh, sondern bedeutet den Theaterschuh überhaupt, einerlei ob mit oder ohne Stelzen. Der Nachdruck liegt, wie auch meistens mit Recht angenommen wird[20]), auf der Farbe, vergl. Eur. Orestes V. 140 *σῖγα σῖγα, λευκὸν ἴχνος ἀρβύλης τίθετε*, wo allerdings die Variante *λεπτόν* überliefert ist. Noch in der Pompe des Ptolemaios Philadelphos tragen die Silene *κρηπῖδες λευκαί* (Kallixenos bei Athenaios V 198 A).

Aber was wir so eben für das fünfte Jahrhundert bestritten haben, scheint für das vierte thatsächlich zu gelten. Denn auf dem in diese Zeit gehörigen Votivrelief aus dem Piräus trägt keiner von den drei Schauspielern den Stelzschuh; vielmehr sind ihre unter dem Theaterchiton sichtbaren Füsse deutlich mit demselben Schuh bekleidet, wie der des Choreuten auf dem Marmorbild. Und doch sind alle drei zweifellos in heroischen Rollen dargestellt. Der mittlere agirte nach der Maske zu schliessen sogar einen König. Auch auf der Neapler Satyrvase fehlt der Stelzschuh vollständig. Sowohl Herakles als der Barbarenkönig tragen hohe, den Unterschenkel fest umschliessende Stiefel mit, wie es scheint, weicher, keinesfalls hoher Sohle. Doch könnte man allerdings in dieser Fussbekleidung eine Eigenthümlichkeit des Satyrspiels sehen, das dann seinen Charakter als Urform der Tragödie auch darin bewahrt hätte, dass es den Stelzschuh nicht acceptirte. Denn dass dieser der ältesten Periode der Tragödie, in der der Schauspieler noch regelmässig auf dem Wagen stand, fremd war, darf doch wohl als selbstverständlich gelten. Die Ueberlieferung, die seine Einführung dem Aischylos zuschreibt, hat, wenn nicht überhaupt, so doch in chronologischer Hinsicht sicherlich Recht. Lassen wir also

---

[19]) Crusius a. a. O. giebt auch den Choreuten den „Kothurn", jedoch einen mit weniger hoher Sohle. Unser Monument, auf dem die Chorführerin einen ganz gewöhnlichen Schuh trägt, entscheidet gegen ihn, und der von ihm gescholtene Dierks war völlig im Recht.

[20]) So auch jetzt von Reisch in seinem Artikel „Chor" (bei Pauly-Wissowa S. 2395), der mir soeben durch die Güte des Verfassers zugeht.

die Satyrvase, deren Beweiskraft allerdings nicht unanfechtbar ist, bei Seite und halten uns ausschliesslich an das Votivrelief. Ein singulärer Fall kann hier doch unmöglich vorliegen, ein solcher würde auch erst recht unerklärlich sein; vielmehr liefert die Darstellung einen vollgültigen Beweis für die Theaterpraxis des vierten Jahrhunderts. Angesichts dieses Monuments wird sich die Richtigkeit der Behauptung von Maass[21]), dass in der Zeit nach Euripides der Stelzschuh überhaupt abgeschafft worden sei, kaum bestreiten lassen. Dass es auch direct unter dem Einfluss des Euripides geschehen sei, möchte ich nur mit einer gewissen Einschränkung gelten lassen. Ich sehe vielmehr in dem Aufgeben des Stelzschuhs und seiner Ersetzung durch den in der Komödie längst üblichen Schuh des täglichen Lebens ein weiteres Symptom für die seit dem Ende des fünften Jahrhunderts sich vollziehende Annäherung der beiden nach Ursprung und Wesen so sehr verschiedenen Dichtungsgattungen, an welcher Annäherung allerdings Euripides wesentlichen Antheil hat.

Das Monument, dessen Studium Maass zu dem angeführten Schluss geführt hat, sind die in den *Monumenti dell' Instituto* XI tav. XXX—XXXII publicirten Friesbilder eines pompejanischen Hauses, auf denen die tragischen Schauspieler ausnahmslos Schuhe mit gewöhnlichen Sohlen tragen. Man hat die Folgerung von Maass vielfach bestritten, aber auch abgesehen von dem Votivrelief aus dem Piräus spricht noch ein zweites Monument entschieden zu seinen Gunsten, das weder er selbst noch, so viel ich sehen kann, einer seiner Gegner beachtet hat. Es ist dies eins der berühmten vier auf besondere Stuckplatten gemalten Bilder aus Herculaneum, die sämmtlich nach älteren Votivgemälden copirt zu sein scheinen.[22]) Das uns hier interessirende (Helbig 1469) ist von einem Schauspieler geweiht, der in der Rolle eines mythischen Königs den Preis gewonnen hatte. Während ein Mädchen unter der abgelegten und auf ein Podium gestellten Maske die Siegesinschrift aufschreibt, sitzt er selbst auf einem Sessel ruhig da, in der Linken, die im Schoosse ruht, das Schwert, die Rechte auf das Scepter gestützt. Unter dem Saum des hochgegürteten Aermelchitons kommt derselbe niedrige Schuh zum Vorschein, wie wir ihn auf dem Votivrelief und auf dem Fries gefunden haben. In diesen drei von einander ganz unabhängigen Fällen das Fehlen des Stelzschuhs lediglich aus künstlerischen Rücksichten zu erklären, wie es Leo (Rhein. Mus. XXXVIII 343) für den Fries versucht hat, verbietet sich schon dadurch, dass sowohl bei dem Votivrelief als dem Votivgemälde eine peinliche Wiedergabe des Bühnencostüms gerade die Aufgabe des Künstlers war.

Wir müssen uns also darein finden, dass in einer bestimmten Periode des Alterthums thatsächlich ohne Stelzschuhe gespielt wurde. Es gilt nun diese Periode näher zu bestimmen und zu umgrenzen. Maass lässt sie mit Rücksicht auf die von ihm um ein Jahrhundert zu spät datirte Satyrvase am Ende des vierten Jahrhunderts beginnen und mit Rücksicht auf die Erwähnung des Kothurns bei Cicero (*de fin.* III 14, 46) etwa am Beginn des ersten Jahrhunderts enden. Innerhalb dieses Zeitraums sind nach ihm auch die Originale der pompejanischen Friesbilder anzusetzen. Doch meint

---

[21]) *Annali dell' Instituto* 1881 p. 115. Maass argumentirt nur mit der Satyrvase; das Votivrelief war damals noch unbekannt; leider hat er sich später an ihm arg versündigt.

[22]) S. Votivgemälde eines Apobaten, XIX. Hallisches Winckelmanns-Programm S. 5 A. 14 und S. 6.

er, einem Gedanken von Helbig folgend, die Abschaffung des Stelzschuhs sei keine radicale gewesen. Für die althergebrachten Dionysosfeste habe man ihn beibehalten und nur bei den neueingeführten Festen sich statt seiner des niedrigen Schuhs bedient. Von diesem seinem vermittelnden Standpunkt aus hätte Maass also eigentlich gar nicht nöthig gehabt, dem *ἀνὴρ τετράπηχυς*, der in der Pompe des Ptolemaios Philadelphos im Theatercostüm den *Ἐνιαυτός* vorstellte, den Stelzschuh abzusprechen.

Es wäre nun sehr verlockend den letzten Theil der Maassschen Hypothese mit der Modification zu acceptiren, dass man annähme, bei Wiederholungen von classischen Stücken des fünften Jahrhunders sei der Stelzschuh nach wie vor in Gebrauch geblieben, in den modernen Dramen jedoch nicht mehr angewendet worden. Ich habe wiederholt darauf hingewiesen, dass manche Schwierigkeiten der leider sich immer mehr verwickelnden Theaterfrage sich sehr einfach lösen würden, wenn man annehmen dürfte, dass seit Errichtung der steinernen Bühnengebäude die alten und die neuen Stücke in verschiedener Weise gespielt worden seien, die alten nach altem Brauch in der Orchestra, die neuen auf der Bühne.[23]) Dazu würde es nun vortrefflich passen, wenn man im ersteren Fall den Stelzschuh beibehalten, im andern ihn bei Seite gelassen hätte. Aber das Zusammentreffen ist trügerisch. Das Relief aus dem Piräus beweist, dass der Stelzschuh weit früher abgeschafft wurde, als Maass annahm, jedesfalls schon in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts, also zu einer Zeit, wo es weder steinerne Bühnengebäude noch neue Dionysosfeste gab. Durch diese Rückdatirung wird der Annahme, dass die beiden Arten von Bühnenschuhen jemals neben einander bestanden hätten, jeder Boden entzogen. Der Stelzschuh ist also nicht ununterbrochen im Gebrauch geblieben, sondern, nachdem er im vierten Jahrhundert abgeschafft war, später einmal wieder eingeführt worden. Wann geschah dies?

Ehe wir diese Frage zu beantworten versuchen, muss darauf hingewiesen werden, dass neben den beiden bisher allein betrachteten Kategorien von Theaterschuhen noch eine dritte existirt, die

---

[23]) Gött. gel. Anz. 1897, 42, Hermes XXXII 450 ff. Auch den neuen Lösungsversuch Dörpfelds (Athen. Mitth. XXII 439 ff., XXIII 326 ff.) kann ich so wenig für geglückt halten, wie Bethe (Herm. XXXIII 313 ff.), ich darf wohl sagen, zu meinem grössten Bedauern; denn ich wünschte wirklich, dass er Recht hätte. Aber die Sache würde darauf hinauslaufen, dass die Römer zu zwei verschiedenen Zeiten einen neuen Typus aus dem griechischen Theater entwickelt hätten, das erste Mal mit niedriger, das zweite Mal mit etwas höherer Bühne. Diesen zweiten von Pompeius für Rom geschaffenen Typus, der sich dann bei den Griechen mit unglaublicher Geschwindigkeit eingebürgert haben müsste, soll dann Vitruv als das *theatrum Graecorum* (so, nicht *Graecum*) beschreiben, das eigentliche griechische Theater aber, und zwar sowohl das des fünften Jahrhunderts als das der hellenistischen Zeit, gänzlich ignoriren. Auch die sämmtlichen Notizen, die dieser Schriftsteller an andern Stellen seines Werkes über das griechische Theater giebt, müssten consequenter Weise dann auf jenes in Wahrheit nicht griechische, sondern römische Theater bezogen werden, das Dörpfeld nicht sehr glücklich das „kleinasiatische" getauft hat, eine Bezeichnung, die nur Verwirrung stiften kann. Ich finde die Zumuthung, dass wir dem Vitruv eine solche Unkenntniss bezüglich der zu seiner Zeit in Griechenland noch bestehenden Theater, eine solche Sorglosigkeit bezüglich der Entwicklung des Theaterbaus, eine solche Nachlässigkeit in der Benutzung der doch ohne Zweifel vorhandenen Litteratur über das Theatergebäude zutrauen sollen, denn doch ein wenig stark; am stärksten aber, dass er das jüngere römische Theater als *theatrum Graecorum* bezeichnen soll, von der Art, wie sich Dörpfeld mit der Plutarchstelle abfindet, ganz zu schweigen.

bisher, so weit ich sehe, allgemein mit dem Stelzschuh identificirt worden ist. Ich meine den Schuh mit dicker, nach dem Grössenverhältniss der Trägerin auf eine Höhe von 0.06—0.08 m zu schätzender Sohle, mit dem auf der Basis von Halikarnass[24]) die Muse der Tragödie, auf dem Relief des Archelaos sowohl diese als die Personifikation der Tragödie bekleidet sind. Diesen Schuh, der an die Sandalen der kolossalen Götterbilder, namentlich der Parthenos, erinnert, steht zwischen den beiden eben besprochenen Gattungen in der Mitte. Man kann ihn als einen Stelzschuh ansehen, dessen Sohlen auf mindestens die Hälfte ihrer ursprünglichen Höhe reducirt sind, man kann ihn aber ebenso gut als einen gewöhnlichen Schuh mit erhöhter Sohle bezeichnen. Es ist derselbe Schuh, den seit einer bestimmten Zeit auch die Kitharoden und demgemäss die Muse der Kitharodik tragen. Man beachte nun, dass die Muse der Tragödie in dem vaticanischen Typus, der, mag ihn nun Amelung[25]) mit Recht auf Praxiteles zurückgeführt haben oder nicht, doch jedesfalls noch dem vierten Jahrhundert angehört, diesen Schuh noch nicht hat, vielmehr denselben, den wir auf dem Votivrelief, dem Votivgemälde und dem Fries constatirt haben. Dagegen finden wir den Schuh mit hoher Sohle auf der Basis von Halikarnass. Diese hat bereits Bie (Musen S. 45) als mindestens der hellenistischen Zeit angehörig bezeichnet; noch fester wird sie chronologisch fixirt durch den von H. Bulle in seiner schönen Habilitationsschrift „Griechische Statuenbasen“ S. 31 geführten Nachweis, dass der „reliefgeschmückte Typus“ der Statuenbasis bereits im Anfang der hellenistischen Periode verschwindet. Somit muss diese dritte Kategorie des Theaterschuhs bald nach Alexander aufgekommen sein. Der Gebrauch des niedrigen Theaterschuhs bleibt also auf das vierte Jahrhundert beschränkt. Eine unmittelbare Consequenz hiervon ist, dass die Originale sowohl des herculanensischen Votivgemäldes als der pompejanischen Friesbilder nicht in die hellenistische Periode, auch nicht in die augusteische, an die Leo vorübergehend dachte, sondern in das vierte Jahrhundert, also dieselbe Zeit wie das Votivrelief aus dem Piräus, zu setzen sind.

Für das Votivgemälde des Schauspielers wird das jeder ohne Weiteres zugeben. Es darf auch daran erinnert werden, dass bereits in dieser Zeit nach bekannten inschriftlichen Zeugnissen (CIA II 972. 973) die Schauspieler besondere Preise erhielten. Auch der *tragoedus et puer* des Aristeides (Plin. XXXV 98) gehört in diese Periode und war wohl sicher ebenfalls das Anathem eines siegreichen Schauspielers. Es liegt näher dabei an eine Darstellung nach Art des herculanensischen Bildes zu denken und unter dem *puer* einen Sclaven zu verstehen, als an eine Tragödienscene.

Die Friesbilder hat bereits Reisch (Griechische Weihgeschenke S. 140 A. 2) auf Originale des vierten Jahrhunderts zurückgeführt, allerdings ohne Angabe von Gründen. Jedesfalls enthalten sie nichts, was einem so frühen Ansatz widerspräche. Wir haben also in ihnen wichtige Documente für die nacheuripideische Tragödie vor uns, eine Erkenntniss, deren Verwerthung anderer Gelegenheit vorbehalten bleiben muss. Aber auf einen Punkt möchte ich doch gleich hinweisen. Nicht nur die-

[24]) Im britischen Museum; abgeb. bei Trendelenburg, Der Musenchor, XXXVI. Berliner Winckelmanns-Programm 1876. Darnach Bie Musen S. 45.

[25]) Die Basis des Praxiteles S. 35 f. S. Visconti *Pio-Cl.* I 19, Helbig Führer 271.

selben Schuhe, sondern auch ganz die gleiche Art des Chitons tragen auf den tarentinischen Vasen des vierten Jahrhunderts diejenigen Gestalten, deren Costüm unter dem Einfluss der Bühne steht, vor allem also die Könige. Und es bleibt diese Tracht von da an für diese Gestalten typisch. Wir finden sie ebenso auf dem kleinen pergamenischen Fries und den homerischen Bechern, wie auf pompejanischen Wandgemälden und auf Sarkophagen. Die Zeit, in der die Bühne mächtig auf die bildenden Künste eingewirkt hat, war eben die des schauspielerischen Virtuosenthums, das vierte Jahrhundert, und darum ist das Bühnencostüm dieser Periode in der bildenden Kunst maassgebend geblieben für immer.

Der Theaterschuh der hellenistischen Periode war also, wie wir oben gesehen haben, der Schuh mit hoher Sohle. Ohne Zweifel bedeutete die Einführung dieser Fussbekleidung eine Rückkehr zum Alten. Aber es war eine etwas zaghafte Sorte von Archaismus. Zu den hohen Stelzen des fünften Jahrhunderts wagte man damals doch nicht zurückzukehren. Aber ein späteres Geschlecht scheute auch vor diesem Schritt nicht zurück. In der Kaiserzeit finden wir, wie schon oben hervorgehoben wurde, wieder den Stelzfuss und zwar von derselben Höhe, wie im fünften Jahrhundert. Litterarische Zeugnisse, wie Lukian an vielen Stellen[26]), bildliche, wie der Elfenbeinschauspieler und das Mosaik von Porcareccia, erhärten das zur Genüge. Und zwar war er bereits zu Neros Zeit wieder im Gebrauch. Wie lesen in der Pseudo-Lukianischen Schrift *Νέρων* 9 *εἰσπέμπει ἐπ' ὀκριβάντων τοὺς ἑαυτοῦ ὑποκριτάς*. Noch wichtiger aber ist eine Stelle des Dio Cassius, auf die mich Ed. Meyer aufmerksam gemacht hat, — A. Müller führt sie zwar auch an, aber nicht vollständig, und hat sie darum nicht verwerthen können. Dio lässt LXIII 22, 4 den Vindex von Nero sagen: *εἶδον τὸν ἄνδρα ἐκεῖνον, ... ἐν τῶι τοῦ θεάτρου κύκλωι καὶ ἐν τῆι ὀρχήστραι ποτὲ μὲν κιθάραν ἔχοντα καὶ ὀρθοστάδιον καὶ κοθόρνους, ποτὲ δὲ ἐμβάτας καὶ προσωπεῖον.* Also als Kitharode trägt Nero den *κόθορνος*, als Schauspieler den *ἐμβάτης*. Diese Stelle beweist aber nicht bloss den Gebrauch des Stelzschuhs für die neronische Zeit, sie zeigt auch, wie Recht wir gehabt haben, den Stelzschuh und den Fuss mit hoher Sohle als zwei verschiedene Kategorien zu unterscheiden. Diesen, den, wie wir oben sahen, die Monumente auch dem Kitharoden geben, nennt Dio *κόθορνος*, jenen *ἐμβάτης*.

Ich habe es bisher nach Möglichkeit vermieden die griechischen Namen zu gebrauchen, da beim Lesen der antiken Zeugnisse jeder Unbefangene den Eindruck gewinnen muss, dass die Nomenclatur heillos verwirrt ist. Angesichts dieser Diostelle aber können wir von jetzt an *κόθορνος* als die correcte Bezeichnung des hellenistischen Theaterschuhs, *ἐμβάτης* als die des Stelzschuhs der Kaiserzeit, wenn auch immer noch mit einer gewissen Vorsicht, in Anspruch nehmen. Wenn nun Cicero, Horaz und Ovid[27]) den Theaterschuh ihrer Zeit *cothurnus* nennen, so dürfen wir in diesem unbedenklich den hellenistischen Bühnenschuh erkennen. Von einer exorbitanten Höhe ist an keiner Stelle die Rede.

---

[26]) Gesammelt von G. C. Schneider, Das attische Theaterwesen S. 152 ff. A. 173 und A. Müller, Bühnenalterthümer S. 239 A. 3. Am charakteristischsten *de saltat.* 27 *εἰς μῆκος ἄρρυθμον ἠσκημένος ἄνθρωπος, ἐμβάταις ὑψηλοῖς ἐποχούμενος.*

[27]) S. die fleissige Zusammenstellung von A. Müller Philolog. Anzeiger XV 141 und Bühnenalterthümer 240 A. 5.

Die Schilderungen passen durchaus auf den Theaterschuh mit hoher Sohle. Man vergleiche, um den Contrast recht zu fühlen, mit diesen Angaben aus cäsarischer und augusteischer Zeit die Schilderungen des Lukian.

Bis zu Augustus also ist der hellenistische Theaterschuh in Gebrauch geblieben. Das wird bestätigt durch ein Bildwerk, dessen Besprechung ich mir mit Bedacht bis jetzt aufgespart habe, obgleich es ganz besonders geeignet gewesen wäre, um an ihm den Unterschied des *κόθορνος* vom *ἐμβάτης* recht augenfällig zu demonstriren. Ich meine das Pourtalèssche Relief[28], das nach Wieselers überzeugendem Nachweis einen Schauspieler darstellt, und zwar, wie die Nebris und der in seinem antiken Theil deutlich als Thyrsos charakterisirte Stab beweisen, in der Rolle des Dionysos. Dieses Relief gehört ohne Zweifel in dieselbe Kategorie wie das herculanensische Votivgemälde, mit dem es auch Wieseler auf seiner Tafel passend zusammengestellt hat. Es verherrlicht wie dieses den Sieg eines Schauspielers, nicht eines Dichters, wie selbst Schreiber noch annimmt, und bietet auch sonst manche Berührungspunkte mit jenem Bild. Wie dort sitzt der Schauspieler nach beendeter Aufführung noch im Theatercostüm — man beachte den langen Aermelchiton — auf einem Sessel. Die Maske hat er abgelegt; sie muss in dem oberen verlorenen Theil der Reliefplatte irgendwo angebracht gewesen sein. Dafür ist sein Haupt mit Epheu bekränzt. An den Füssen trägt er denselben Schuh wie die Muse der Tragödie auf der Basis von Halikarnass und dem Relief des Archelaos, mit dicker etwa 0,06 m hoher Sohle. Man vergleiche damit, um sich des Unterschieds recht bewusst zu werden, den *ἐμβάτης* des Elfenbeinschauspielers. Auch erkennt man hier deutlich, dass die Sohle aus einer vierfachen Lage von Leder besteht, während die Stelzen des *ἐμβάτης* nach zuverlässigen Zeugnissen aus Holz[29]) waren. An der rechten Seite dieses Schauspielers steht ein Knabe, den der Ergänzer die Flöte blasen lässt. Schwerlich ist damit das Rechte getroffen. Reisch vergleicht ansprechend den oben erwähnten *tragoedus et puer* des Aristeides. Zu seiner Linken ist der Untertheil einer bewegten weiblichen Figur erhalten, in der man nicht unpassend eine Siegesgöttin sehen will. Eine rechts angebrachte viereckige Basis scheint ein Götterbild getragen zu haben. Stilistisch gehört das Monument zu der Classe der von Th. Schreiber so getauften „Hellenistischen Reliefbilder", auf deren augusteischen Stilcharakter ich schon wiederholt hingewiesen habe.[30]) Schreiber hat es denn auch in seine Sammlung aufgenommen. In diesem Falle ist nun der römische Ursprung ganz besonders deutlich. Der Schauspieler trägt unverkennbar römischen Gesichtstypus, „*un Marc Antonio travestito da Bacco*" nannte ihn Buonarotti. Der Atlant, der die Armlehne des Marmorsessels stützt, erinnert an die des kleinen pompejanischen Theaters. Die Basis trägt das Wahrzeichen der augusteischen Zeit, einen Candelaber, ähnlich denen, die auf dem Berliner Guirlandensarkophag (843a) zwischen den augusteischen Lorbeerstämmen stehen. Wie kann man da noch von einer Erfindung hellenistischer

---

[28]) Schreiber Hellenistische Reliefbilder LXXXVIa, Panofka *Cabinet Pourtalès* pl. 38; auch Wieseler a. a. O. IV 10. Von früheren Abbildungen sei die in Buonarottis *Medagl. ant.* p. 447 erwähnt. Vergl. auch Reisch a. a. O. S. 56.

[29]) Schol. Luc. *ep. Sat.* 19 *τὰ ξύλα, ἃ ἐμβάλλουσιν ὑπὸ τοὺς πόδας, ἵνα φανῶσι μακρότεροι.*

[30]) Zuletzt Votivgemälde eines Apobaten, XIX. Hallisches Winckelmanns-Programm S. 8 f.

Zeit sprechen? Alles auf diesem Bildwerk ist römisch, und es liefert den monumentalen Beleg für für die oben aufgestellte Behauptung, dass der *cothurnus* der augusteischen Zeit der hellenistische Theaterschuh war.

Die Wiedereinführung des hohen Stelzschuhs, des ἐμβάτης, fällt also in den Zeitraum zwischen Augustus und Nero. Ich möchte glauben, dass sie mit der Umgestaltung des Geschmacks zusammenhängt, die sich unter den Nachfolgern des Augustus auf allen Gebieten des künstlerischen Lebens geltend macht und vielleicht ihren drastischsten Ausdruck findet in der Schöpfung eines neuen Stils in der Wandmalerei, des Illusionsstils. Wenn ich meine Ansicht, deren ausführliche Begründung ich mir für später vorbehalten muss, schon hier andeuten darf, so meine ich, dass diese Bewegung bereits unter Caius beginnt, sich unter Claudius fortsetzt, aber erst unter Nero zu ihrer vollen Entfaltung kommt. Bei dieser Sachlage kann es durchaus nicht befremden, wenn wir auf späteren pompejanischen Bildern, wie Helbig 1465. 1467 (abgeb. Wieseler Theatergebäude VIII 12, vergl. A 23; IX 1) bereits den ἐμβάτης finden.

Ich kann diese Betrachtung nicht schliessen, ohne noch zu einem pompejanischen Tragödienbild Stellung zu nehmen, das ich bisher absichtlich aus dem Spiel gelassen habe. Ich meine das von Dieterich in seinem Pulcinella veröffentlichten Heraklesbild aus Casa del centenario, das weder mit den auf das vierte Jahrhundert zurückgehenden Friesbildern noch mit den eben genannten, das neronische Bühnencostüm zeigenden Gemälden zusammengeht. Bei zweien von den Schauspielern, nämlich dem Herakles und der auf ihn blickenden Frau, werden die Schuhe durch das Gewand verdeckt. Wir haben das oben als ein Charakteristicum des fünften Jahrhunderts erkannt. Ferner sind diese beiden Figuren weit grösser als die zwischen ihnen stehende dritte, ein kahlköpfiger Alter, dessen mit gewöhnlichen Sohlen versehene Schuhe unter dem kurzen Chiton sichtbar werden. Auch die vierte gelagerte Figur würde, wenn sie aufstände, jenen Alten bei weitem überragen. Diese drei Figuren müssen also unter ihrem Chiton eine Fussbekleidung mit hohem Untersatz, mit andern Worten den Stelzschuh des fünften Jahrhunderts tragen, während der Alte, wie die Amme und die Chorführerin auf dem Marmorbilde, mit gewöhnlichen niedrigen Schuhen bekleidet ist. In allen maassgebenden Punkten stimmt also dieses Freskobild mit dem Marmorbilde überein. Die Folgerung ergiebt sich von selbst. Es muss ebenso wie dieses nach einem Votivgemälde des fünften Jahrhunderts copirt sein, wenn auch vielleicht nicht unmittelbar und sicherlich weniger treu. Mit dem Amphitryon des Accius, an den Dieterich denkt, kann also das Bild nichts zu thun haben. Aber auch auf den Herakles des Euripides, mit dem dieser Gelehrte anfänglich operirt, kann, wie bereits Wilamowitz gezeigt hat, die Darstellung nicht bezogen werden. Ein neuer Versuch die Scene zu deuten und das Stück zu bestimmen soll weiter unten in einem besonderen Excurs vorgelegt werden.

Nachdem wir in κόθορνος und ἐμβάτης die correcten Bezeichnungen für den hellenistischen Theaterschuh und den Stelzschuh der Kaiserzeit gefunden haben, dürfen wir es wagen auf die Terminologie des Bühnenschuhwerks etwas näher einzugehen, die freilich auf den ersten Anblick ebenso complicirt erscheint, wie die des Bühnengebäudes und seiner Theile. Zunächst muss constatirt werden, dass die lateinischen Sprache ein besonderes Wort für den ἐμβάτης nicht hat. Mit demselben

Wort *cothurnus*, das die augusteischen Schriftsteller für den hellenistischen Bühnenschuh gebrauchen, bezeichnen Seneca und Martial den Stelzschuh ihrer Zeit. Es würde daher nicht zu verwundern sein, wenn auch im Griechischen der Sprachgebrauch der Kaiserzeit nicht constant wäre und κόθορνος gebraucht würde, wo eigentlich ἐμβάτης stehen müsste. Indessen ist das, von Pollux, auf den ich später komme, abgesehen, nur ein einziges Mal der Fall, im βίος Αἰσχύλου, wo es von diesem Dichter heisst τοὺς ὑποκριτὰς μείζοσι τοῖς κοθόρνοις μετεωρίσας, während bei Suidas v. Αἰσχύλος von derselben Sache zu lesen steht οὗτος πρῶτος εὗρε τὰς ἀρβύλας τοῖς καλουμένοις ἐμβάταις χρῆσθαι. Einen dritten Ausdruck gebraucht Philostratos, der offenbar auch eine Aeschylosvita benutzt, *vit. soph.* I 9, 1 εἰ γὰρ τὸν Αἰσχύλον ἐνθυμηθείημεν ὡς πολλὰ τῇ τραγῳδίᾳ ξυνεβάλετο, ἐσθῆτί τε αὐτὴν κατασκευάσας καὶ ὀκρίβαντι ὑψηλῷ und *vita Apollon.* VI 11 ὀκρίβαντος δὲ τοὺς ὑποκριτὰς ἐπεβίβασεν. Dasselbe Wort lesen wir in der bekannten Stelle des Themistios XXVI p. 382 D: καὶ οὐ προσέχομεν Ἀριστοτέλει ὅτι τὸ μὲν πρῶτον ὁ χορὸς εἰσιὼν ᾖδεν εἰς τοὺς θεούς, Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν, Αἰσχύλος δὲ τρίτον δύο ὑποκριτὰς[31]) καὶ ὀκρίβαντας. Wenn wir hier ein Bruchstück aus einer verlorenen Aristotelischen Schrift vor uns hätten, so würde ὀκρίβας, das bekanntlich sonst das hölzerne Gerüst, die Staffelei des Malers, den Modellirtisch des Bildhauers bezeichnet, den meisten Anspruch darauf haben für den technischen Ausdruck auch des fünften Jahrhunderts zu gelten. Da wir es aber anerkanntermaassen nur mit einem durch fremdartige Zusätze erweiterten Citat aus der Poetik c. 13 zu thun haben, so verliert die Stelle bedeutend an Gewicht. Immerhin hat ὀκρίβας gegenüber ἐμβάτης den Vorzug, das eigentlich Charakteristische, den stelzenartigen Untersatz, zu bezeichnen. Aber vielleicht auch nur diesen, ohne den eigentlichen Schuh. Wenigstens lassen alle die angeführten Stellen und ausserdem Philostr. *vit. Apoll.* V 9 ἐφεστῶτα ὀκρίβασιν οὕτως ὑψηλοῖς diese Auffassung zu.

Hat also vielleicht ἐμβάτης besseren Anspruch für den terminus technicus des fünften Jahrhunderts zu gelten? Nach der bekannten Stelle bei Xenophon π. ἱππικῆς 12, 10 bezeichnet das Wort den Reiterstiefel mit hohem Schaft. Der Ausdruck würde also auf die Stiefel, die z. B. der Herakles des Satyrspiels auf der Neapler Vase trägt, vollkommen passen. Nun ist es mir allerdings sehr wahrscheinlich, dass der Stelzschuh des fünften Jahrhunderts hohe Schäfte hatte, während dies bei dem Bühnenschuh des vierten Jahrhunderts und dem Kothurn der hellenistischen Zeit nicht der Fall gewesen zu sein scheint. Er hätte also immerhin auch ἐμβάτης genannt werden können; aber eine technische Bezeichnung gerade für den Stelzschuh kann das Wort nicht gewesen sein. Es würde höchstens, wie κρηπίς in der Istrosstelle (S. 24), nur den Tragödienschuh im allgemeinen bedeuten können. Aber im Hinblick auf Pollux, der an zwei Stellen IV 115. VII 61 ἐμβάτης als terminus technicus für den Komödienschuh anführt, ist dies nicht gerade sehr wahrscheinlich. Man pflegt hier meist ein grobes Missverständniss des Pollux anzunehmen, das aber noch Niemand plausibel zu erklären vermocht hat. Aber es ist doch gar nicht ausgeschlossen, dass ἐμβάτης im vierten Jahrhundert und in der hellenistischen Periode wirklich den Komödienschuh bedeutete, und erst in

---

[31]) So nach Useners schöner Herstellung Rhein. Mus. XXV 579.

der Kaiserzeit auf den wiedereingeführten Stelzschuh übertragen wurde. Nach Rohdes überzeugendem Nachweis benutzt Pollux für den Abschnitt über das Bühnenwesen den Juba, zu dessen Zeit nicht der Stelzschuh, sondern der Kothurn gebräuchlich war. Dieser hätte also unter obiger Voraussetzung ganz correct sagen können *καὶ τὰ ὑποδήματα κόθορνοι μὲν τὰ τραγικὰ καὶ ἐμβάδες, ἐμβάται δὲ τὰ κωμικά.*

Wenn bei *ὀκρίβας* und *ἐμβάτης* wenigstens noch die Möglichkeit offen blieb, dass sie schon im fünften Jahrhundert technische Bühnenausdrücke waren, jenes für den Stelzschuh, dieses für den Tragödienschuh im weitesten Sinne, so ist diese Möglichkeit bei *κόθορνος* absolut ausgeschlossen. Zwar scheint auch der *κόθορνος* des fünften Jahrhunderts einen Schaft gehabt zu haben und zwar im Gegensatz zum *ἐμβάτης* einen weiten, wie die Anecdote von Alkmeon bei Herodot VI 125 lehrt, aber er wurde in Athen vorzugsweise von Frauen und Weichlingen getragen[32]), und der Vers der Frösche 47

εἰ δὴ κόθορνος καὶ ῥόπαλον ξυνελθέτην;

den Crusius (Philol. XLVIII 703) unbegreiflicher Weise zum Beleg dafür anführt, dass *κόθορνος* im fünften Jahrhundert den hohen Theaterschuh bedeutet habe, beweist gerade das Gegentheil. Der *κόθορνος* gehört doch hier zur weichlichen Gewandung des Dionysos (vergl. auch V. 536), die zu dem tragischen Heraklescostüm im Contrast steht. Im Drama aber trug Herakles den Stelzschuh. Hätte dieser *κόθορνος* geheissen, so würde sich Aristophanes nie und nimmermehr so haben ausdrücken können; denn dann würden *κόθορνος* und *ῥόπαλον* ja wirklich zusammengehört haben. Dass somit auch bei dem Vers Vögel 994 *τίς ὁ κόθορνος τῆς ὁδοῦ* die Beziehung auf den Theaterschuh ausgeschlossen ist, bedarf keines weiteren Beweises. Ebenso verkehrt ist es freilich die Prägung dieser Bedeutung den Römern zuzuschreiben, wie Dierks[33]) gethan hat. Wir haben oben gesehen, dass *κόθορνος* specifisch den hellenistischen Theaterschuh bezeichnet. Das Wort wird also in hellenistischer Zeit in die Terminologie der Bühne eingeführt worden sein.

Wenn Istros, wie wir S. 24 gesehen haben, den Theaterschuh des fünften Jahrhunderts als *κρηπίς* bezeichnet, so lässt sich nicht ausmachen, ob er darin älterem Sprachgebrauch folgte. Dass das Wort nicht speciell den Stelzschuh bedeuten konnte, ist bereits oben gezeigt. In dem rhetorischen Lexikon bei Bekker *Anecd.* 273, 18 ist *κρηπίς* offenbar synonym mit *κόθορνος* gebraucht, da es als *εἶδος ὑποδήματος ἀνδρικοῦ ὑψηλὰ ἔχοντος τὰ καττύματα* definirt wird. In dieser Bedeutung ist das Wort als *crepida* in den Sprachschatz der Römer übergegangen.

Im Text der Stücke selbst wird die Fussbekleidung bekanntlich meist mit *ἀρβύλη* bezeichnet. Wenn dieses Wort gleichermaassen von dem Schuh der Heroen (Aesch. Ag. 944, Eur. El. 532) und dem der Choreuten (Eur. Or. 140) gebraucht wird, so ist dies im Grunde ganz selbstverständlich und darf nicht zu dem Schluss missbraucht werden, als ob im fünften Jahrhundert der Chor dieselben Schuhe getragen habe wie der Schauspieler. Der Dichter würde ja selbst alle Illusion zerstört haben, wenn er die Zuschauer mit der Nase darauf gestossen hätte, dass seine Helden ein andres

---

[32]) Aristophanes Eccles. 346, vergl. Wieseler Satyrspiel 72.

[33]) *De tragicorum histrionum habitu scaenico. Diss. Gott.* 1883 p. 48.

Schuhwerk trügen, als seine Bürger und Diener. Der attischen Volkssprache hat ἀρβύλη schwerlich angehört.

Wir müssen also diesen Theil unserer Betrachtung mit dem Geständniss schliessen, dass wir den technischen Ausdruck für den Theaterschuh des fünften Jahrhunderts, insbesondere den Stelzschuh, nicht mit Sicherheit nachweisen können. Den relativ grössten Anspruch hat trotz der oben geäusserten Bedenken doch vielleicht ὀκρίβας. Auch für den niedrigen Tragödienschuh des vierten Jahrhunderts fehlt uns noch der Name. Vielleicht aber darf für ihn das einfache ἐμβάς vorgeschlagen werden. Er ist ja nichts anderes wie der Schuh des gewöhnlichen Lebens, war in der alten Komödie bereits allgemein üblich und wird dort in der Regel als ἐμβάς bezeichnet.[34]) Die ἐμβάδες waren nach Pollux VII 85 ein εὐτελὲς ὑπόδημα, werden von ihm mit niedrigen Kothurnen verglichen und IV 115 neben diesen als τραγικὸν ὑπόδημα aufgeführt, eine Angabe, die auch bei Bekker *Anecd.* 746, 17 wiederkehrt. Pollux oder vielmehr Juba würde dann also den Theaterschuh der hellenistischen Zeit und den des vierten Jahrhunderts neben einander genannt haben.

Doch wir kehren zur Phaedra des Marmorbildes zurück. Auf die unnatürlichen Proportionen des Körpers habe ich schon oben hingewiesen. Sie ergaben sich mit Nothwendigkeit, sobald man die Stelzen vom Chiton bedeckt sein liess; denn nun suchte die Phantasie des Zuschauers den Fuss eine Drittel Elle tiefer, als er in Wahrheit sass, und die Figur erhielt in seiner Vorstellung Beine von schier unglaublicher Länge. Wohl um diesen Uebelstand zu vermeiden, liess man in der Kaiserzeit lieber die Stelzen sichtbar sein. Aber auch im fünften Jahrhundert war man bestrebt, das Missverhältniss wenigstens einigermaassen zu corrigiren. Dazu benützte man das σωμάτιον, das zugleich dazu diente, dem Körper eine grössere, der Länge entsprechende Fülle zu geben. Seine carrikirte, in der Komödie übliche Form ist von den Vasenbildern und Terrakotten her hinlänglich bekannt.[35]) Da es wie ein weiter Panzer um den Leib gelegt wurde, war es möglich mit seiner Hilfe die wichtigsten Verhältnisse für das Auge zu verschieben, namentlich die Hüfte scheinbar tiefer zu rücken. Bei der Phaedra unseres Bildes glaubt man an der rechten Seite, da wo die oberste Diagonalfalte beginnt, die Stelle zu erkennen, wo die Hüfte des σώματιον sitzt. So wurde die scheinbare Länge der Beine wenigstens einigermaassen gemildert. Das Missverhältniss der viel zu kurzen Arme liess sich freilich nicht corrigiren.

Die Gewandung der Phaedra entspricht im Ganzen den litterarischen Zeugnissen. Der Chiton ist mit den bis zur Handwurzel reichenden Aermeln, den χειρῖδες, versehen. Die Schleppe ist allerdings sehr kurz, so dass man Bedenken tragen muss, das Gewand als συρτός zu bezeichnen. Dagegen tragen die Frauen auf dem pompejanischen Fries alle lange Schleppen.[36]) Danach scheint es, dass die Einführung des συρτός mit der Abschaffung des Stelzschuhs zusammenhing. Der Chiton der

---

[34]) S. die Stellen bei A. Müller Bühnenalterthümer S. 253 A. 9.

[35]) S. A. Körte, Jahrbuch des Archäol. Instituts VIII 1893 S. 61 ff. Προγαστρίδιον und προστερνίδιον sind wohl nur als Theile des σωμάτιον anzusehen.

[36]) *Mon. d. Inst.* XI tav. XXX 3. 6, tav. XXXI 11 (Medea), tav. XXXII 17.

Phaedra hat einen bläulichen Grundton: ob er einst gemustert war, lässt sich mit Sicherheit nicht entscheiden. Vor dem Original war es mir nicht wahrscheinlich. Vielleicht erklärt sich diese im Vergleich zur Chorführerin sehr einfache Gewandung daraus, dass Phaedra auf dem Krankenlager vor die Augen der Zuschauer getragen wird, also keinesfalls in reicher Toilette erscheinen kann. Die Gürtung des Chitons wird durch das Obergewand verdeckt. Dieses ist das gewöhnliche *ἱμάτιον*, nur etwas schmäler und kürzer, als es im Leben üblich war. Drapirt ist es nach Männerweise, zuerst an die linke Hüfte angelegt, dann vorne um den Leib genommen, unter der rechten Schulter durchgezogen und darauf mit dem Ende, das allerdings nur noch schattenhaft neben dem linken Oberarm sichtbar ist, über die linke Schulter geworfen. Die Farbe erscheint jetzt ebenfalls bläulich, vielleicht um ein weniges heller, als bei dem Untergewand. An seinem oberen Rande ist es mit einer gelben Borde verziert. Pollux IV 118 giebt als Theatermantel der Königin das *παράπηχυ λευκόν* an und beschreibt dieses genauer VII 53 *τὸ δὲ παράπηχυ ἱμάτιον ἦν τι λευκὸν πῆχυν πορφυροῦν ἔχον παρυφασμένον.*[37]) Die Definition soll offenbar zugleich eine Etymologie geben, freilich eine nicht unbedenkliche, da *πῆχυς* in der Bedeutung von Streifen sonst nicht belegt und auch das gleich darauf von Pollux angeführte ionische Wort *πηχυαλές*, das nach ihm ein Gewand mit doppeltem Purpurstreifen bezeichnen soll, etymologisch dunkel ist. Bei der Verschiedenheit der Farbe, die schwerlich aus Veränderung durch chemische Zersetzung zu erklären ist, wage ich nicht den Mantel der Phaedra als das *παράπηχυ* anzusprechen. Dieses wird vielmehr wie der *συρτός* zu der Theatergarderobe einer späteren Periode gehören. Vom dem gelben Kopftuch, dem *κρήδεμνον*, war schon oben (S. 21) die Rede.

Die Tracht der Chorführerin, einer vornehmen Frau aus Trozen, ist mit der der Königin im Wesentlichen identisch. Aber der Chiton ist hier bunt, so dass die von Pollux u. A. für das Untergewand der Männer überlieferte Bezeichnung *ποικίλον* auf ihn recht gut passen würde. Auf der Brust erscheint er röthlich, in seinem unteren Theile bläulich und in der Mitte zeigt er ein Muster aus horizontalen Streifen (*παρυφαί*), dessen Details sich nicht mehr erkennen lassen. Ausserdem bemerkt man unten einen gelben Saum, die *πέζα* (Poll. VII 62). Ein breiter gelber, unter der Brust sitzender Gürtel hält den Chiton zusammen. Das röthliche Obergewand ist unten rund geschnitten. Drapirt ist es wie bei der Phaedra; nur ist es um den Leib weniger straff gezogen und oben zu einem Wulst zusammengedreht. Das über die linke Schulter geworfene Ende bedeckt den Arm bis zur Handwurzel, von der noch ein langer Zipfel herabfällt.

Die Amme trägt ihrem niederen Stande entsprechend keinen Mantel, dafür aber ein doppeltes Untergewand. Das untere ist von violetter Färbung und fällt in vielen feinen Falten, scheint also aus feiner Wolle oder Linnen zu sein. Auch an ihm bemerkt man unten einen deutlich absetzenden, wohl einst durch andere Färbung unterschiedenen Saum. Das darüber gezogene zweite Untergewand, also das *ἐπένδυμα*, zeigt röthliche Färbung und ist mit weiten, bis zur Handwurzel reichenden Aer-

---

[37]) Nach Hesych ist *παράπηχυ*: *ἱμάτιον τὸ παρ' ἑκάτερον μέρος ἔχον πορφύραν.* Ein solches hiess nach Pollux vielmehr *παρυφές* oder *παραλουργές* (vgl. CIA II 754, 27. 54 u. ö.) oder *πηχυαλές*.

meln versehen. Es fällt nur bis zu den Knieen herab, ist aber vorn zu einem langen *κόλπος* aufgeschürzt, den die Trägerin in diesem Augenblick mit der rechten Hand emporhebt. Wenn sie ihn losliesse, würde er bis über die Kniee herabreichen. Solche tiefen *κόλποι* waren bekanntlich zur Zeit der Perserkriege modern.[38]) In dieser Periode, also der des Aischylos, muss somit dieses Stück der Theatergarderobe aufgekommen sein und auf der Bühne war es, wie unser Bild lehrt, noch gebräuchlich, als es aus dem Leben längst verschwunden war. Das *κόλπωμα*, das Pollux IV 116 erwähnt und ausdrücklich als *ἐπένδυμα* bezeichnet, würde man in diesem Gewandstück unbedenklich erkennen, wenn er nicht hinzusetzte: *ὃ ὑπὲρ τὰ ποικίλα ἐνεδέδυντο οἱ Ἀτρεῖς καὶ οἱ Ἀγαμέμνονες καὶ ὅσοι τοιοῦτοι.* Wie käme die Amme zur Tracht der Könige? So muss also dieser Kolposchiton von dem *κόλπωμα* verschieden sein.

Endlich die Masken. Von den meisten sonst aus Abbildungen bekannten tragischen Masken unterscheiden sie sich vor allem dadurch, dass ihnen der hohe Aufsatz über der Stirn, der *ὄγκος*, zu fehlen scheint. Sicher ist das der Fall bei der Amme und der Chorführerin, weniger bestimmt lässt es sich von der Phaedra behaupten, da ihre Maske ganz von vorn gesehen wird. Aber selbst wenn diese mit einem den Schädel überragenden Aufsatz versehen sein sollte, so hatte er doch noch nicht die hässliche dreieckige Form (*τὸ ὑπὲρ τὸ πρόσωπον ἀνέχον εἰς ὕψος λαβδοειδὲς τῷ σχήματι* Poll. IV 133), die wir später zu finden gewohnt sind. Dieser Umstand war es denn auch, der in Verbindung mit dem Fehlen der Schleppe und des „Kothurn" Wieseler zu der uns heute schier unglaublich erscheinenden Behauptung verführt hat, dass auf diesem Marmorbild eine Komödienscene dargestellt sei. In Wahrheit lernen wir daraus, dass die Masken des fünften Jahrhunderts noch keinen Onkos hatten, und das bestätigt uns ein Blick auf die Neapler Satyrvase und das Votivrelief aus dem Piräus, auf denen die Masken gleichfalls ohne Onkos dargestellt sind. Dagegen finden wir auf dem pompejanischen Fries und dem herculanensischen Votivgemälde, deren Originale, wie wir gesehen haben, zwar auch dem vierten Jahrhundert angehören, aber etwas jünger sind als das Votivrelief aus dem Piräus, bereits den Onkos. Dieser ist also im Laufe des vierten Jahrhunderts aufgekommen. Während bei der Maske ohne Onkos über dem Kopf des Schauspielers ein Hohlraum blieb, wie bei einem Helm, lag bei der Maske mit Onkos der hintere Theil ziemlich dicht am Schädel an, vorn überragt von dem giebelförmigen Aufsatz, in der Profilansicht nicht eben ein erfreulicher Anblick.

Die Maske der Phaedra zeigt durch ihre breiten mächtigen Formen, dass sie hauptsächlich auf Wirkung in die Ferne berechnet war. Auffallend ist namentlich das starke Untergesicht, hinter dessen mächtigem Kinn der Hals des Schauspielers vollständig verschwindet. Dieselbe Erscheinung findet sich bei der Chorführerin, während bei der Amme durch die Profilstellung und das Vorstrecken des Kopfes der Hals ein wenig sichtbar wird. Hier haben wir einen weiteren Unterschied von den Masken des vierten Jahrhunderts, bei denen nach Ausweis der Friesbilder der Hals niemals vollständig von der Maske verdeckt wird. Die Stirn der Phaedra ist hoch und frei, die Nase kräftig,

---

[38]) Vergl. die Ityssschale, *Ann. d. Inst.* XXXV 1863 tav. C, die Triptolemosvase des Hieron, *Mon. d. Inst.* IX 43 u. s. w. Pind. Ol. VI 51 und dazu von Wilamowitz Isyllos S. 164 A. S.

die Lippen breit und voll. Das Charakteristischste aber sind die völlig schräg gestellten Augen, eine Eigenthümlichkeit, die übrigens auch bei einer decorativ verwandten Einzelmaske aus Pompeji wiederkehrt.[39]) Sehr beachtenswerth ist, dass wir eine ähnliche Schrägstellung auch bei der Hippodameia auf dem im ersten Abschnitte behandelten Kentaurenbild gefunden haben, einem Werke, das etwa zwei Jahrzehnte jünger sein mag als das Tragödienbild und jedesfalls mit der Bühne nichts zu thun hat. Hierdurch und durch das starke Zusammenziehen der Augenbrauen erhält das Gesicht den Ausdruck leidenschaftlichen Schmerzes. Man denke nicht zu niedrig von der Thätigkeit des *προσωποποιός*. Seine Aufgabe war es, der Maske einen Ausdruck zu geben, der die Stimmung, in der die tragische Person zum ersten Male die Bühne betrat, möglichst accentuirt wiedergab und doch zugleich den späteren Situationen nicht allzusehr widersprach. Den Eindruck, den das Antlitz der Phaedra bei ihrem ersten Erscheinen macht, giebt der Chor nach der Ueberlieferung mit den Worten wieder V. 172:

στυγνὸν δ' ὀφρύων νέφος αὐξάνεται,

einem Vers, der sich geradezu als Motto unter die Phaedra unseres Bildes setzen liesse. Ich hege darum einigen Zweifel, ob Wilamowitz Recht gethan hat, ihm hinter V. 180 einen andern Platz anzuweisen. Trotz des hierdurch gewonnenen allerdings bestechenden Gegensatzes *λαμπρὸν φέγγος* und *στυγνὸν νέφος* scheint sich mir der Vers an seiner neuen Stelle störend vor die Motivirung *δεῦρο γὰρ ἐλθεῖν πᾶν ἔπος ἦν σοι* einzuschieben und den Gedanken von V. 182 *τάχα δ' ἐς θαλάμους σπεύσεις πάλιν* in nicht gerade glücklicher Weise zu anticipiren. Dies letztere ist aber eine reine Supposition der Amme, die die Launenhaftigkeit ihrer Herrin kennt. Phaedra verlangt gar nicht ins Haus zurück; daher ist der Transport ins Freie auch nicht erfolglos und braucht nicht als solcher bezeichnet zu werden. Dagegen scheint es mir psychologisch sehr richtig beobachtet, dass sich die Stirn der Kranken beim Anblick von Fremden umwölkt.

„Seht, Phaidras Wärterin kommt aus dem Schloss;
Sie tragen das Bette der Fürstin heraus.
Doch finster und finsterer schaut sie darein.
Wie kam dies Leiden? was suchen sie hier?
O seht wie so bleich und verfallen sie ist."

Wenn man die schöne Uebersetzung von Wilamowitz mit Beibehaltung der Versfolge des Originals, auch hinsichtlich V. 173 und V. 174, und Aenderung eines einzigen Wortes so liest, was ist an der Stelle anstössig? Mir scheint es sehr passend, dass der Chor zunächst nach dem Antlitz der kranken Herrin späht, die bereits V. 170 sichtbar wird. Eine Verfinsterung ihrer Züge kann er mittlerweile doch sehr gut wahrnehmen oder richtiger wahrzunehmen fingiren. Indessen für unsere Betrachtung ist es ja im Grunde gleichgültig, ob es die Chorführerin oder die Amme ist, die den Ausdruck der Phaedra-Maske beschreibt. Dieser Ausdruck ist nun aber nicht minder den folgenden Scenen, insbesondere der auf unserem Bilde dargestellten, angemessen, so dass auch die zweite der oben aufgezeigten Bedingungen erfüllt ist. Von dem lang herabwallenden blonden Haupthaar war schon vorher die Rede.

---

[39]) Helbig 1733; abgeb. *Pitture d' Ercol.* IV p. 30, *Mus. Borb.* IV 33, Wieseler a. a. O. V 24.

Es würde eine vergebliche Mühe und auch ein methodischer Fehler sein in dem Katalog des Pollux (IV 138) nach einem Namen für diese Phaedra-Maske zu suchen. Zur Noth würde ja die *κατάκομος ὠχρά* passen, aber wie diese wirklich aussah, zeigt die Andromeda-Maske auf dem von mir in der Archäologischen Zeitung 1878 Taf. 3 publicirten Maskenbild. Sie hatte weit schlichteres und kürzeres Haar und einen leidenden, nicht einen leidenschaftlichen Gesichtsausdruck. Es sollte doch überhaupt nicht vieler Worte darüber bedürfen, dass im fünften Jahrhundert die Masken für jedes Stück neu angefertigt und dem Charakter der Personen möglichst angepasst wurden. Erst in einer Periode, wo die mittlerweile classisch gewordenen Stücke des vierten Jahrhunderts immer und immer wieder aufgeführt wurden, erst in der Blüthezeit des Technitenthums können die festen Typen der *ἔνσκευα πρόσωπα* ausgebildet worden sein, die Pollux aufzählt. Dergleichen schon der Zeit des Sophokles und Euripides zuzutrauen, beweist geringen historischen Sinn. Selbst die Charaktermasken werden einander im fünften Jahrhundert schwerlich völlig gleich gesehen haben. So würden die harten und zugleich verschlagenen Züge der Amme auf unserm Bild z. B. für die Amme der Medea wenig gepasst haben. Uebrigens zeigt dies Bild, dass das von den Sarkophagen her so gut bekannte Kopftuch schon im fünften Jahrhundert zum Costüm der Amme gehört hat. Es scheint an der Maske befestigt gewesen zu sein, während das *κρήδεμνον* der Phaedra lose aufgelegt gewesen sein muss.

Von der Maske der Chorführerin lässt sich bei ihrer starken Zerstörung wenig sagen. Das Haar fällt wie bei der Phaedra lose herab, ist aber weniger voll und bedeutend kürzer. Der Ausdruck des Mitleids, den die Maske zu haben scheint, würde zwar zur Stimmung des Chors bei seinem Auftreten durchaus passen, wird aber wohl nur durch die Kopfneigung bewirkt sein. Denn dass man in den Masken der Choreuten einen bestimmten Affect zum Ausdruck gebracht haben sollte, ist der Natur der Sache nach wenig wahrscheinlich.

Uns Modernen, die wir einerseits an das raffinirte Mienenspiel unserer Schauspieler gewöhnt sind, andererseits uns die Personen der Tragödie in unserer Phantasie so vorstellen, wie sie in solchen Bildwerken erscheinen, die nicht die Schauspieler, sondern die Helden selbst darstellen, wird es freilich nicht leicht uns mit dem Aussehen dieser Masken zu befreunden. Aber wir wollen nicht vergessen, dass die Modelleure der athenischen Theatermasken die ersten unter den plastischen Künstlern waren, denen die Aufgabe zufiel menschliches Leid und menschliche Leidenschaften den Gesichtszügen aufzuprägen, freilich mehr im Lapidarstil als in feiner Ausführung. Auch in der Kunstgeschichte gebührt daher diesen *σκευοποιοί* ein bescheidener Ehrenplatz.



Excurs.

Ueber das Heraklesbild in Casa del centenario.

Wenn der oben S. 30 gezogene Schluss zu Recht besteht, dass das hier aus Dieterichs Pulcinella reproducirte pompejanische Freskobild nach dem Costüm der Schauspieler auf ein Original des fünften Jahrhunderts zurückgehen muss, so wächst um so mehr der Wunsch, die Tragödie, aus der uns hier eine Scene vorgeführt wird, genauer zu bestimmen. Eigentlich sollte man meinen, dass dies nicht allzu schwer sein könnte. Wir sind über die verschiedenen Heraklessagen hinreichend unterrichtet, und die Zahl der berühmten Heraklestragödien, und nur eine solche kann in Betracht kommen, da das Stück erstens den Preis erhalten und zweitens später noch bekannt gewesen sein muss, ist wahrlich keine grosse. Dieterich zieht zunächst den Herakles des Euripides heran, um ihm dann den Amphitruo des Accius, den er für eine Umdichtung dieses Stückes hält, zu substituiren. Dass Accius ausgeschlossen ist, haben wir bereits gesehen. Euripides Herakles wäre in chronologischer Hinsicht möglich, und diese Annahme muss also näher geprüft werden, obgleich sie schon v. Wilamowitz, Gött. Gel. Anz. 1897 S. 507, widerlegt hat und meine Einwände sich, wie selbstverständlich ist, mit den seinigen in den meisten Punkten decken.

Dieterich glaubt den Moment dargestellt, wie Herakles aus der Unterwelt zurückkommt. In diesem Augenblick sind in der Orchestra anwesend der Chor thebanischer Greise, Herakles, Amphitryon und Megara mit ihren drei Knaben. Auf dem Bilde ist Herakles in der Figur zur Linken sofort zu erkennen. Die Frau in der Mitte soll nach Dieterich Megara, der kleine kahlköpfige Alte mit dem Krummstab Amphitryon, der rechts sitzende königliche Mann Lykos sein. „Dass die dargestellte

Scene", schreibt Dieterich, „insofern nicht genau der Euripideischen Situation entspricht, als die zum Tode geschmückten Kinder fehlen und als Lykos im Moment der Rückkehr des Herakles bei Euripides nicht auf der Bühne ist — er kommt erst danach ahnungslos wieder heraus und wird dann im Hause erschlagen —, wird niemand gegen die Deutung des Bildes geltend machen wollen. Dass der Maler den nun selbst auf die Stufen des Altars entsetzt zurücksinkenden Lykos gleich in dieselbe Scene, dem links von dem Paare der Bedrängten eintretenden Retter eindrucksvoll den Bedränger auf der rechten Seite gegenüber, mit hineinsetzte, bedarf keinesfalls einer weiteren Erklärung." Ich muss gegen beide Behauptungen protestiren und erklären, dass nach allen Regeln archäologischer Interpretation Jedermann die beiden ersten Punkte gegen die vorgeschlagene Deutung geltend machen muss und dass auch der zweite Satz einer näheren wohl fundirten Erklärung dringend bedarf. Ein Künstler, der eine dramatische Scene frei zu illustriren beabsichtigt, ein Tafelmaler, ein Vasenmaler, ein pompejanischer Wandmaler, selbst vielleicht der Verfertiger eines homerischen Bechers, kann, um den Effect der Situation zu steigern, auch andere Personen desselben Stücks, ja auch andere Figuren desselben Mythos, auch wenn die einen auf der Bühne in jener Scene gar nicht gegenwärtig sind, die andern vielleicht in dem Drama nicht einmal erwähnt werden, auf eigene Hand hinzufügen; denn ihm kommt es weniger auf das Bühnenbild als auf den mythischen Stoff in der von den tragischen Dichtern geprägten Form an. Aber schwerlich wird er Personen, die in jener Scene auf der Bühne gegenwärtig sind, weglassen; wenigstens ist mir dafür kein einziges Beispiel bekannt. Ein solcher Künstler könnte also ganz gut bei der Wiedergabe jener Scene des Euripideischen Herakles den Lykos hinzufügen, wenn er ihn auch wohl in etwas anderer Weise darstellen würde, als der König auf unserem Bilde sich präsentirt, aber nimmermehr könnte er die Kinder weglassen, die nicht nur für die Scene unbedingt nöthig, sondern auch künstlerisch ein höcht dankbarer Vorwurf sind. Ein Künstler jedoch, der nicht die Heroen, sondern die sie agirenden Schauspieler zeigen will, ist verpflichtet, uns genau das Bühnenbild wiederzugeben; nimmermehr kann ein solcher Personen hinzufügen oder weglassen. Die Beziehung auf den Herakles des Euripides ist hierdurch ein für alle Mal ausgeschlossen. Auf diesen passt auch sehr wenig die Charakteristik der einzelnen Personen. Der kleine bescheidene Alte sollte der ahnenstolze Amphitryon sein, der von sich sagen kann:

τίς τὸν Διὸς σύλλεκτρον οὐκ οἶδεν βροτῶν
Ἀργεῖον Ἀμφιτρύων', ὃν Ἀλκαῖός ποτε
ἔτιχθ' ὁ Περσέως, πατέρα τόνδ' Ἡρακλέους;

Allerdings kann ich aber auch nicht so weit gehen wie Wilamowitz, der geneigt ist in der Gestalt nur einen dienenden Begleiter der Frau zu sehen. Er macht geltend, dass es unsicher sei, ob die Figur eine Maske trage; auch könnten vier Sprecher nicht zugleich auf der Bühne sein. Mir ist zunächst die Maske ganz sicher. Ich finde die Züge genau so behandelt, namentlich auch das durch die Maske hindurch sichtbare Auge des Trägers ebenso stark hervorgehoben, wie bei den übrigen Personen, die sicher Masken tragen. Da wir aber oben (S. 19) gesehen haben, dass in der attischen Tragödie auch die Statisten in Masken auftreten, so könnte Wilamowitz' Auffassung trotzdem bestehen bleiben. Aber doch könnte es kein gewöhnlicher Statist sein; denn als Begleitung der Frau würde

man vielmehr eine Dienerin erwarten. Es müsste also zwischen ihr und dem Alten ein besonderes Verhältniss bestehen, etwa wie zwischen Antigone und dem Pädagogen in den Phönissen. Das würde aber bedingen, dass er nicht durch das ganze Stück hindurch stumme Person gewesen wäre. Mindestens in einer Scene müsste er mitgesprochen und vielleicht mitgehandelt haben, wenn er auch in der hier dargestellten nur ein *κωφὸν πρόσωπον* war, d. h. ein Statist seine Maske trug. Es würde also ein ähnlicher Fall vorliegen wie bei der Alkestis in der letzten Scene, bei Ismene im Oidipus auf Kolonos, bei Orestes und Pylades in der taurischen Iphigeneia. Andrerseits ist es aber ebenso gut möglich, dass diese vierte Figur der Chorführer ist.

Wenn Wilamowitz, sich hier mit Mau begegnend (*Bull. d. Inst.* 1882 p. 51), weiter sagt, dass man diesen Alten und die Frau nach der Haltung ihrer Hände für gefesselt halten könnte, obwohl von Fesseln nichts zu sehen sei, so würde ich mir diesen Gedanken sehr gern aneignen, wenn nicht meines Wissens auf griechischen Bildwerken die Hände der Gefesselten stets auf dem Rücken zusammengebunden wären. Wenigstens auf der Bühne scheint dies fester Brauch gewesen zu sein; man sehe Antigone auf den bekannten Vasen, Orestes und Pylades auf den pompejanischen Wandgemälden und Sarkophagen, die Scene auf dem vaticanischen Mosaik (Wieseler a. a. O. VIII 7) u. s. w. Auch würde man dem Alten bei der Fesselung schwerlich seinen Stab gelassen haben. Das Uebereinanderlegen der Hände ist also vielleicht nur ein Gestus der Erwartung.

Von dem Könige bemerkt Wilamowitz sehr richtig, es sei nicht klar, dass er plötzlich hingesunken sei. Er macht vielmehr beim ersten Anblick so sehr den Eindruck des Beharrens, dass ihn Mau für einen Flussgott halten konnte. Bei näherer Prüfung wird man aber durch den fast senkrecht erhobenen, sich auf den Stab stützenden rechten Arm auf den Gedanken geführt, dass diese Gestalt sich aus ihrer liegenden Stellung langsam emporrichten will, indem sie das rechte Bein anzieht und sich gleichzeitig auf den linken Ellbogen stemmt. Aber die Frage ist, wie kommt die Figur überhaupt in diese Lage auf einem durch vier Stufen gebildeten Unterbau, der einen Tempel, einen Altar, vielleicht auch nur ein Götterbild getragen haben kann? Ein Bittflehender scheint es nicht zu sein, denn es fehlen die Bittzweige. Dass er, wenn auch nicht kurz vorher, so vielleicht vor einiger Zeit, vor Schrecken niedergestürzt sein sollte, wie Iolaos in den Herakliden, Hekabe in dem gleichnamigen Stück, ist nicht wahrscheinlich. Wer liegt oder sitzt sonst im Drama in solcher Weise am Boden? Nur alte Leute wie Oidipus auf dem Kolonos und Kranke wie Philoktet. Nun hat die Figur zwar graues Haar — Dieterich mag es mir nicht verargen, wenn ich in diesem Punkt mich mehr auf das erfahrene Urteil von Mau und Sikkard verlasse, die das Bild gleich nach der Aufdeckung untersucht haben, als auf das seine — aber den Eindruck eines gebrechlichen Greises macht sie nicht. Wohl aber könnte dieser Mann von acuter Krankheit befallen sein und in einem Heiligthum Heilung suchen. Nennen wir die Figur also mit allem Vorbehalt vorläufig einmal den kranken König. Denn dass es ein solcher sein muss, schliesst Dieterich mit Recht aus der grünen Farbe des Mantels, wie er auch den Krummstab richtig als Scepter erklärt. Sollte übrigens diese immerhin etwas befremdliche Scepterform nicht vielleicht die *καμπύλη βακτηρία* sein, deren Erfindung Satyros dem Sophokles zuschreibt? Man vergleiche auch den pompejanischen Fries *Mon. d. Inst.* XI tav. XXXII 17.

Versuchen wir zunächst uns die Situation klar zu machen. Die Frau ist in grosser Bedrängniss: das verräth der schmerzliche Ausdruck ihrer Züge. Sie blickt in ängstlicher Spannung auf Herakles. In dem Alten hinter ihr ist dieselbe Empfindung zu banger Erwartung gemildert. Von Herakles scheinen beide etwas zu erwarten oder zu fürchten. Aber dieser beachtet sie vorläufig nicht; ja er scheint sie noch gar nicht bemerkt zu haben. Man hat den Eindruck, als ob er erst eben aufgetreten sei und einen Monolog spreche. Er ist also schwerlich der Bedränger der Frau, sondern ihr Retter, sei es jetzt oder in Zukunft. Soweit hat Dieterich die Situation ganz richtig beurtheilt. Und auch darin hat er wahrscheinlich Recht, dass die Gefahr ihr von dem rechts sitzenden König droht, von dem sie sich weg zu dem erhofften Retter hinwendet. Ein Gegner des Herakles braucht dieser aber darum nicht zu sein. Wir sehen nur, dass er entsetzt zur Seite blickt und dass er sich aufrichten will, wohl um dem Herakles entgegenzugehen. Man könnte einen Augenblick an Laomedon und Hesione denken, sei es in dem Moment vor dem Kampf mit dem *κῆτος*, sei es in dem nach der Eroberung der Stadt. Aber Laomedon würde wohl die phrygische Mütze tragen und wenn nicht er, so doch der Alte, der dann ein Trojaner wäre. Auch würde, wenn man an die zuerst genannte Scene denkt, der Platz des Königs auf den Stufen eines Heiligthums unverständlich sein. Nimmt man die zweite Scene an, so könnte man denken, dass Laomedon sich an den Altar des Zeus Herkeios geflüchtet habe. Aber Herakles macht nicht den Eindruck eines der eben vom Kampfe kommt, er würde sich dann wohl auch der Hesione zuwenden. Aus dem gleichen Grunde ist der Gedanke an Eurytos ausgeschlossen, welche Sage dem Ion den Stoff zu seinen *Εὐρυτίδαι* geliefert zu haben scheint. Aber ernstere Prüfung verdient die Frage, ob wir es nicht mit der von den Vasenbildern her bekannten Scene der Euripideischen Antigone zu thun haben. Freilich lassen die Vasenmaler hierbei auch Haimon und den kleinen Maion gegenwärtig sein, aber dass das auf der Bühne nicht der Fall gewesen sein kann, ergiebt sich aus der Zahl der Schauspieler. Höchstens könnte ein Statist in der Maske des Haimon aufgetreten sein, was aber nicht allzu wahrscheinlich ist. Nothwendig für die Situation sind nur Antigone, Kreon und Herakles, aber diese auch unbedingt, und gerade diese drei Personen würden wir auf dem Bilde vor uns haben. Dagegen spricht nur, dass Antigone auf den Vasen gefesselt ist, gewiss doch nach dem Vorbild der Bühne. Auch bliebe wiederum der Platz des Kreon an den Stufen eines Heiligthums unerklärt. Ich ziehe daher eine andere Vermuthung vor, obgleich auch sie erhebliche Schwierigkeiten bietet und auf Sicherheit keinen Anspruch machen kann. Ich denke an die Auge des Euripides. Den Inhalt dieses Stückes hat Wilamowitz in seinen *Analecta Euripidea* p. 186 mit Hilfe der bei Moses von Chorene erhaltenen Hypothesis in grossen Zügen reconstruirt: der Gang der Handlung im Einzelnen ist noch vielfach dunkel. Auge hat im Tempel der Athene Alea, deren Priesterin sie ist, den Telephos geboren. Dieser Tempel bildete ohne Zweifel die *σκηνή*. Das Kind wird einem treuen Manne anvertraut. Die Frage, wie dieser zu finden sei, bildet den Inhalt eines Gesprächs zwischen Auge und der Amme[1].

---

[1] Fr. 277 Nauck²; vergl. dazu Wilamowitz a. a. O. p. 192, der auch die Verse aus der Elektra 373—379 dieser Scene zuweist.

das nothwendig in dem Prolog gestanden haben muss. Den ersten Theil des Prologs sprach ohne Zweifel Athene selbst, da der Zuschauer von vorn herein wissen musste, dass Herakles der Vater sei. Das Kind wird aber jenem Mann entrissen, doch wohl durch die Diener des Königs Aleos, und in der Wildniss ausgesetzt, auf Befehl desselben Königs. Wodurch wurde nun die Mutterschaft der Auge offenkundig? Durch Verrath dieses Mannes schwerlich. Die Mythographen, die im Uebrigen von Euripides unabhängig sind, berichten von einer Pest, die Athene im Zorn über die Entweihung ihres Heiligthums sendet. Zu diesem Motiv würde das Fragment 266 gut passen, zumal Clemens Alexandrinus, der es uns überliefert, angiebt, Auge spreche diese Worte *δικαιολογουμένη πρὸς τὴν Ἀθηνᾶν ἐπὶ τῶι χαλεπαίνειν αὐτῆι τετοκυίαι ἐν τῶι ἱερῶι*; denn der Groll der Göttin musste sich doch auch äusserlich documentiren. Diese Pest mochte, wie bei Apoliodor II 7, 4, 8. III 9, 1, 2, die Motivirung dafür abgeben, warum Aleos das Heiligthum der Athene betritt, die ja zugleich Heilgöttin ist; nahe liegt die Vermuthung, dass er selbst von der Pest ergriffen war. Die Botschaft von der Ergreifung des Alten mit dem Kinde konnte Anlass geben, dass Auge sich verrieth. Sie soll nun dem Nauplios übergeben und durch diesen ertränkt werden.[2]) *Augeam autem abysso submergi mandavit* sagt ausdrücklich Moses von Chorene, aber Tegea liegt nicht am Meere. Nauplios muss also in dem Stücke Person gewesen sein, und Euripides hat ihn offenbar eingeführt, um sich auf diese Weise mit der populären Sagenversion abzufinden, nach der Nauplios die Auge nach Mysien bringt. Auf welchem Wege die Lösung erfolgte, hat Wilamowitz glänzend gezeigt. Herakles findet das ausgesetzte Kind, das von einer Hirschkuh gesäugt wird, erkennt es an dem Ringe, den er in der Liebesnacht der Auge geschenkt hat, als sein eignes — dass die Mutter dem Kind den Ring umgehangen hat, bevor sie es dem Alten übergab, hat Wernicke gesehen —, bringt es nach Tegea und versöhnt den Aleos. Ein für das Drama sehr wesentlicher Punkt bleibt freilich unklar und lässt sich auch durch keine Hypothese aufhellen: wodurch und wann wandelt sich der Groll der Athene in Mitleid?

Auf den ersten Anblick scheint zu diesem Stück unser Bild schlecht zu stimmen, da der kleine Telephos fehlt, den Herakles in der letzten Scene auf dem Arme getragen haben muss. Ich denke aber auch gar nicht an die Schlussscene, sondern an eine frühere. In der Antigone spielt Herakles die Rolle des deus ex machina; es ist also ganz richtig dass er nur einmal am Schlusse erscheint. Anders in der Auge, wo er an der Handlung wesentlich betheiligt ist. Hier lag es nahe, ihn, wie in der Alkestis, schon vorher auftreten zu lassen, und ich brauche nicht auszuführen, wie dramatisch wirkungsvoll eine Scene sein musste, in der sich die beiden Eltern des ausgesetzten Kindes gegenüberstehen, ohne sich zu erkennen. Herakles lernt bei dieser Gelegenheit die Lage der Auge kennen, aber sich helfend in den Handel einzumischen, hat er keinen Grund und kein Recht, um so weniger, als ja seine Schutzgöttin Athene die Beleidigte ist. Als er dann im Gebirge das Kind findet, merkt

[2]) Sehr ähnlich reconstruirt Wernicke bei Pauly-Wissowa unter ‚Auge' das Drama; er setzt sich aber mit den Worten des Moses von Chorene *et parentem ipsam ab instante mortis periculo expedirit* in Widerspruch, wenn er die Auge wirklich dem Nauplios übergeben lässt.

er natürlich sofort, dass es das der Auge ist, erkennt es an dem Ring als das seinige und Auge als seine Geliebte. Nunmehr kehrt er mit dem Kinde nach Tegea zurück und rettet auch die Auge von dem ihr drohenden Tod. Dass dies kein blosses Hirngespinst ist, lehrt Moses von Chorene, der die Ereignisse in dieser Reihenfolge erzählt: *de re gesta suo ex anulo admonitus et puerum ex se genitum eripuit et parentem ipsam ab instante mortis periculo expedivit.* Wäre er nicht schon in Tegea gewesen, so könnte er unmöglich wissen, dass Auge die Mutter des Knaben ist, und trüge er diesen bei seinem ersten Auftreten auf dem Arme, so würde die Erkennung geraume Zeit später erfolgen, als die Auffindung und Rettung des Kindes.

Die Situation auf unserem Bilde denke ich mir also etwa folgendermaassen. Aleos hat sich krank zum Tempel der Athene Alea geschleppt, wo er sich matt auf den Stufen des Altars oder des Götterbildes niedergelassen hat. Schlag auf Schlag sind sich dann gefolgt die Meldung, dass der Alte mit dem Kind ergriffen ist, die Entdeckung, dass Auge die Mutter ist, das Gericht über Auge. Da tritt Herakles auf, Auge richtet ängstlich ihre Blicke auf ihn, von dem sie Rettung hofft. Aleos voll Scham und Zorn über die Schande seiner Tochter wagt noch nicht den Helden anzusehen, aber er richtet sich doch langsam von seinem Sitze auf, um ihm entgegenzugehen. Ueber den vermuthlichen Verlauf der Scene habe ich schon oben gesprochen. Sie endet für Auge hoffnungslos. Möglich, dass Aleos sogar den Herakles mit der Ausführung der Strafe betrauen wollte, dieser aber ablehnte. Dann mag die Scene mit Nauplios gefolgt sein, worauf Herakles zum zweiten Mal auftrat, diesmal mit dem kleinen Telephos auf dem Arme, und die glückliche Lösung brachte.

Wer ist nun aber bei dieser Deutung der kleine Alte hinter Auge? Man denkt natürlich zuerst an den Getreuen, dem das Kind anvertraut wird und den bereits Welcker für eine nicht unwichtige Person des Stückes hielt. Dieser würde dann in dieser Scene von einem Statisten gespielt worden sein, während er vorher einmal redend eingeführt sein müsste. Aber bei näherer Prüfung überzeugt man sich leicht, dass das nicht geht. Die Uebergabe des Kindes an ihn kann nicht vor den Augen des Publicums geschehen sein. Denn in dem Prolog, dessen zweiter Theil durch den Dialog zwischen Auge und der Amme ausgefüllt wird, ist für einen Vorgang dieser Art nirgends Raum. Auch würde es den Compositionsgesetzen des Euripideischen Dramas widersprechen, einen so wesentlichen Theil der Handlung in den Prolog zu verlegen.[3] Nach der Paodos aber vor den Augen des Chors kann die Uebergabe des Kindes unmöglich erfolgt sein, so viel sich Euripides hinsichtlich der Discretion des Chors in seiner letzten Periode — man denke an Elektra, erste Iphigenie, Phoenissen — auch erlaubt. Also kann der Getreue, wenn er überhaupt auftrat, nur in dem Stadium der Handlung auf die Bühne gebracht worden sein, als ihn die Diener des Königs gefangen genommen haben. Das ist möglich, vielleicht wahrscheinlich. Aber unmöglich kann er dann bis zu der auf unserm Bilde dargestellten Scene ununterbrochen auf der Bühne geblieben sein. Schon darum nicht, weil in diesem Fall derselbe Schauspieler sowohl diesen Getreuen als den Herakles dargestellt haben würde. Ihn abtreten zu lassen war sehr einfach; wie ihn aber wieder auf die Bühne bringen, und nun gar als

[3]) S. J. de Arnim *de prologis* p. 84.

stumme Person? Man kann doch nicht annehmen, dass Aleos über diesen Mann niedrigen Standes dasselbe Loos verhängt habe, wie über Auge. Mit ihm wird man nicht viel Federlesen gemacht haben. Auch widerspricht, wie wir bereits oben gesehen haben, der Stab in seiner Hand der Annahme, dass er als Gefangener zu denken sei. Hingegen steht dem bereits oben angedeuteten Gedanken, dass diese Figur der Chorführer sei, durchaus nichts im Wege. Vielmehr spricht die Analogie des herculanensischen Marmorbildes entschieden dafür. Dass der Chor nur aus Priesterinnen bestanden haben könne, wird man Welcker kaum zugeben mögen. Die Situation beim Beginn des Stückes erinnert an den ersten Oidipus des Sophokles. Warum sollen also nicht die Greise der Stadt, die wie dort zum Königspalast, so hier zum Tempel der Athene Alea ziehen, um Hilfe gegen die Pest zu erflehen, den Chor gebildet haben können? Ist diese Auffassung richtig, so ist das Bild auch für die Frage nach dem Platz des Chorführers während der Epeisodia ein wichtiges Document.

Die Auge muss nach dem Bau der Trimeter der letzten Periode des Euripides zugewiesen werden.[4] Dazu stimmt, dass das Original unsres Gemäldes jünger gewesen sein muss, als das des Phaedrabildes: denn die Personen sind hier bereits von dem unteren Randstreifen gelöst, wenn auch der Niveau-Unterschied zwischen ihrem Standplatz ein sehr geringer ist. Eine weitere Consequenz unsrer Deutung würde sein, dass die Auge zu einer preisgekrönten Trilogie gehört haben muss. Das wird dann wohl der letzte dramatische Sieg gewesen sein, den Euripides in seiner Vaterstadt errungen hat.

[4] v. Wilamowitz *Analecta Euripidea* p. 150. 173.

Nachtrag zu S. 5.

Zu den frauenraubenden Kentauren des olympischen Westgiebels und der Parthenon-Metopen vgl. Studniczka Jahrb. d. Archäolog. Instit. IV 1889 S. 166.

Halle a. S., Buchdruckerei des Waisenhauses.







Verlag von MAX NIEMEYER in Halle.

Heydemann, H., Nereiden mit den Waffen des Achill. Ein Beitrag zur Kunstmythologie. Fol. Mit 5 Tafeln. 1879. ℳ 8,00.

Heydemann, H., Hallische Winckelmannsprogramme. I—XIII. 4°.

I. Zeus im Gigantenkampfe. Mit 1 Tafel. 1876. ℳ 2,00.

II. Die Knöchelspielerin im Palazzo Colonna zu Rom. Mit 2 Tafeln und 2 Holzschnitten. 1877. ℳ 3,00.

III. Mittheilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien. Mit 6 Tafeln und 7 Holzschnitten. 1878. ℳ 10,00.

IV. Verhüllte Tänzerin. Bronce im Museum zu Turin. Mit 1 Tafel und 2 Holzschnitten. 1879. ℳ 2,00.

V. Satyr- und Bacchennamen. Mit 1 Doppeltafel. 1880. ℳ 3,00.

VI. Gigantomachie auf einer Vase aus Altamura. Mit 1 Doppeltafel. 1881. ℳ 2,00.

VII. Terracotten aus dem Museo Nazionale zu Neapel. Mit 3 Tafeln und 1 Holzschnitt. 1882. ℳ 3,00.

VIII. Alexander der Grosse und Dareios Kodomannos auf unteritalischen Vasenbildern. Mit 1 Doppeltafel und 2 Holzschnitten. 1883. ℳ 2,00.

IX. Vase Caputi mit Theaterdarstellungen. Mit 2 Tafeln und 2 Holzschnitten. 1884. ℳ 2,00.

X. Dionysos' Geburt und Kindheit. Mit 1 Doppeltafel und 1 Holzschnitt. 1885. ℳ 1,00.

XI. Jason in Kolchis. Mit 1 Doppeltafel. 1886. ℳ 2,00.

XII. Pariser Antiken. Mit 2 Tafeln und 8 Holzschnitten. 1887. ℳ 7,00.

XIII. Marmorkopf Riccardi. Mit 2 Tafeln und 2 Holzschnitten. 1888. ℳ 2,00.

Robert, C., Hallische Winckelmannsprogramme.

XIV. Der Pasiphaë-Sarkophag. 4°. Mit 4 Tafeln. 1890. ℳ 2,00.

XV. Scenen der Ilias und Aithiopis auf einer Vase der Sammlung des Grafen Mich. Tyskiewicz. Mit 17 Textfiguren und 2 farbigen Tafeln. Gross Folio. 1891. ℳ 10,00

XVI. Die Nekyia des Polygnot. Mit 1 Tafel und 6 Textabbildungen. 4°. 1892. ℳ 8,00.

XVII. Die Iliupersis des Polygnot. Mit 1 Tafel und 2 Textabbildungen. 4°. 1893. ℳ 8,00.

XVIII. Die Marathonschlacht in der Poikile und weiteres über Polygnot. Mit 1 Tafel und 12 Textabbildungen. 4°. 1894. ℳ 12,00.

XIX. Votivgemälde eines Apobaten. Nebst einem Excurs über den sogenannten Ares Borghese. Mit 1 Tafel und 7 Textabbildungen. 4°. 1895. ℳ 2,00.

XX. Römisches Skizzenbuch aus dem achtzehnten Jahrhundert, im Besitz der Frau Generalin von Bauer geb. Ruhl zu Kassel. Mit 31 Textabbildungen. 4°. 1896. ℳ 8,00.

XXI. Die Knöchelspielerinnen des Alexandros. Nebst Excursen über die Reliefs an der Basis der Nemesis von Rhamnus und über eine weibliche Statue der Sammlung Jacobsen. Mit 1 Tafel und 8 Textabbildungen. 4°. 1897. ℳ 4,00.

Halle a. S., Buchdruckerei des Waisenhauses.

DREIUNDZWANZIGSTES HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM

DER MÜDE SILEN

MARMORBILD AUS HERCULANEUM

NEBST EINEM EXCURS ÜBER DEN OSTFRIES DES SOG. THESEIONS

VON

CARL ROBERT

MIT EINER TAFEL UND SIEBZEHN TEXTABBILDUNGEN

HALLE A. S.
MAX NIEMEYER
1899



DREIUNDZWANZIGSTES HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM

DER MÜDE SILEN

MARMORBILD AUS HERCULANEUM

NEBST EINEM EXCURS ÜBER DEN OSTFRIES DES SOG. THESEIONS

VON

CARL ROBERT

MIT EINER TAFEL UND SIEBZEHN TEXTABBILDUNGEN

HALLE A. S.
MAX NIEMEYER
1899

I.

Das fünfte und letzte der aus Herculaneum stammenden Marmorbilder, das wir in dem diesjährigen Winckelmanns-Programm besprechen wollen, ist an demselben Tage[1]) und wahrscheinlich auch in demselben Zimmer wie die Tragödienscene und der Kentaurenkampf gefunden worden, war indessen bereits bei seiner Aufdeckung so zerstört, dass sich nach der Versicherung der herkulanensischen Akademiker kaum noch die Umrisse erkennen liessen. Das „*esattissimo disegno*“ von Camillo Paderni, das dem Stich des Nicola Billy in den *Pitture d'Ercolano* I tav. 3 zu Grunde liegt, leidet denn auch an starken Missverständnissen, deren eines für die Deutung lange Zeit verhängnissvoll gewesen ist. H. K. E. Köhler,[2]) Inghirami[3]) und selbst noch Thiersch[4]) haben diesen Stich auf Treue und Glauben hingenommen und einfach nachstechen lassen. Die schlimmsten Fehler hat zuerst Gerhard in seiner Beschreibung berichtigt[5]), und auf ihm fussend brachte bald darauf Jorio[6]) in der zweiten Auflage seines *Guide* die erste in den wesentlichen Punkten exakte, wenn auch nicht stilistisch getreue Publication, die später von Gerhard[7]) und neuerdings von Paul Girard[8]) wiederholt worden ist. Den heutigen Zustand giebt mit peinlicher Genauigkeit das auf unserer Tafel reproducirte Aquarell von Gilliéron wieder. Bei der kläglichen Erhaltung erschien es indessen hier noch mehr als bisher geboten, die früheren Original-Publicationen trotz ihrer offenkundigen Mängel gleichfalls zu Rathe zu ziehen. Ich habe sie deshalb auch in etwas grösserem Massstab auf S. 2 und 3 abbilden lassen. Ausserdem ist von besonderer Wichtigkeit die sorgfältige Beschreibung Helbigs[9]), dem wieder Notizen von Heydemann zu Gebote standen, der das Bild unter besonders günstigen Umständen zu prüfen Gelegenheit hatte.

---

[1]) 24. Mai 1749. Vgl. Votivgemälde eines Apobaten, XIX. Hallisches Winckelmanns-Programm S. 2, Kentaurenkampf und Tragödienscene, XXII. Hallisches Winckelmanns-Programm S. 1.

[2]) *Description d'un vase de bronze et d'un tableau d'Herculanum,* 1810 (Ges. Abh. VI. S. 103, Taf. 12).

[3]) *Galleria omerica* I. 1828, Taf. 101.

[4]) *Dissertatio qua probatur veterum artificum opera veterum poetarum carminibus optime explicari* 1835, tab. III.

[5]) Neapels antike Bildwerke 1828, S. 430. Die in der Anmerkung versprochene Zeichnung sollte nachgeliefert werden (s. Vorrede XXXII), was aber wohl unterblieb, weil bald darauf Jorio die seinige veröffentlichte, die, da sie in einigen Punkten von Gerhards Beschreibung abweicht, nicht die von diesem erwähnte sein kann.

[6]) *Musée Royal Bourbon. Guide pour la Galerie des Peintures anciennes. Deuxième édition.* Naples 1830.

[7]) Abhandl. der Berliner Akademie 1863 = Bilderkreis von Eleusis (Taf. IV 3).

[8]) *Peinture antique* p. 211, fig. 119.

[9]) Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens S. 327, Nr. 1405.



Nach Paderni.

Ich selbst habe das Gemälde zuerst im Jahre 1874 genau untersucht und, so oft ich später wieder nach Neapel gekommen bin, nie versäumt die Untersuchung zu wiederholen.

Trotz der sehr weit vorgeschrittenen Zerstörung erkennt man, dass Deckfarben reichlich angewandt waren. Vollständig bemalt waren an den menschlichen Figuren Gewänder und Schmucksachen, Haar und Bart, ferner der Esel und das landschaftliche Beiwerk, also die beiden Bäume und das Götterbild mit seiner Basis. Dagegen habe ich an den nackten Theilen der Figuren Spuren von Deckfarbe nicht constatiren können. Von der Strichschattirung hingegen scheint in ausgiebiger Weise Gebrauch gemacht zu sein. Deutliche Reste lassen sich noch am Gesicht der rechts stehenden Frau und am Schlüsselbein des sitzenden Mannes erkennen.

Wenden wir uns nun zur Prüfung der einzelnen Figuren und beginnen mit der Gruppe zur Rechten. Den sitzenden Mann lässt Paderni mit erhobenem Arm nach oben deuten. Dass hier ein Missverständniss vorliege, konnte schon der Umstand zeigen, dass dieser Arm in einem Aermel steckt, während die Figur im Uebrigen bis auf das um die Lenden geschlungene Pantherfell — Gerhard spricht irrthümlich von einem Ziegenfell — nackt ist. In der That hat Gerhard in diesem vermeintlichen Arm ein Trinkhorn erkannt, das allerdings ungewöhnlich tief gehalten wird, so dass sein unterer Rand fast das Kinn berührt. Die Richtigkeit von Gerhards Beobachtung ist von allen, die nach ihm das Bild geprüft haben, bestätigt worden. Auch den Contur des dieses Trinkhorn haltenden Armes hat



Nach Jorio.

Gerhard richtig gesehen, aber Jorio glaubte fälschlich auch einen Theil des Oberarmes zu erkennen und, da er nun auch noch die linke Schulter zu weit nach vorn setzte, erhielt die Figur bei ihm eine verrenkte Haltung und ein beinahe verkrüppeltes Aussehen. Von der Hand sind bei Jorio drei Finger gezeichnet, während Gilliéron nur einen, den kleinsten, zu erkennen vermochte. Von diesem Arm scheint auch Paderni den inneren Contur gesehen, ihn aber fälschlich für den äusseren Contur des Armes der stehenden Frau gehalten zu haben. In den Zwischenraum zwischen Arm und Brust zeichnet derselbe Paderni den abgewandten Kopf eines Knaben, offenbar getäuscht durch die Linie des erhobenen Kinnes und des Halses des sitzenden Mannes, die in der That eine entfernte Aehnlichkeit mit dem Umriss eines Schädels hat.[10]) Die Schraffirung der rechten Brustseite hielt er für Haare, der untere Theil der Brust erschien ihm als der Rücken des Knaben, während Hals und Schulter lediglich auf Phantasie beruhen. Einmal in dieser Täuschung befangen hat er dann die linke Hand des Sitzenden mit gespreizten Fingern gezeichnet. Offenbar denkt er sie sich auf dem Rücken des Knaben ruhend. So entsteht eine Gruppe, in der sich zur Noth ein Pädagoge mit seinem Zögling erkennen lässt und natürlich auch erkannt worden ist. Allerdings scheint die Hand nicht so fest geschlossen zu sein.

---

[10]) Gerhard irrt gewiss, wenn er annimmt, Paderni habe den Schlauch für einen Knaben gehalten. Das ist einfach ein Ding der Unmöglichkeit.

wie sie bei Jorio gezeichnet ist. Aber das Zugreifen der Finger ist doch unverkennbar und namentlich der eingeschlagene kleine Finger ganz deutlich. Von dem linken Oberschenkel des Sitzenden fällt bei Paderni ein Gewandstück herab, das mit seinen oberen Theil auf dem Pantherfell aufliegt und in seinem unteren in seltsam geblähte Falten ausläuft, wie sie allenfalls verständlich wären, wenn plötzlich von unten ein heftiger Windstoss hineinführe. Wieder war es Gerhard, der in dem vermeintlichen Gewand einen Weinschlauch erkannte, den der Sitzende mit seiner Linken gefasst hält. An allen diesen Stellen haben Gerhard und Jorio schwerlich mehr gesehen, als sich auch heute noch erkennen lässt. Nur ob das rechte Bein wirklich so unter dem linken durchgesteckt war, wie es bei Jorio erscheint, lässt sich jetzt nicht mehr constatiren. Wofür man aber vor allem von den beiden älteren Publicationen Aufklärung erhofft, das ist der Kopf des Sitzenden, aber gerade hier findet man sich enttäuscht. Zwar bieten beide wesentlich mehr, als heute noch sichtbar ist, aber beiden Stichen gegenüber liegt hier der begründete Verdacht starker willkürlicher Interpolation vor, und zwar in entgegengesetzter Richtung. Paderni zeichnet einen edlen Philosophenkopf von freundlich ernstem Ausdruck mit edler Schädelbildung, hoher Stirn, feingebogener Nase, leicht geöffnetem Mund mit etwas vorspringender Oberlippe, wohlgepflegtem Schnurr- und Vollbart und kurzem lockigem Haar im Nacken, einen Kopf etwa im Typus des Neapler Lysias. Bei Jorio hingegen finden wir einen Kopf von einer an das Gemeine streifenden Gewöhnlichkeit in durchaus naturalistischer Wiedergabe. Die Stirne tritt stark zurück, und ist von, überdies ganz falsch gesetzten, Falten durchfurcht. Die über die Glatze gestrichenen dünnen Haarsträhne, die Stumpfnase mit geblähten Nüstern, der grosse Mund, der spärliche Kinnbart neben bartloser Oberlippe vollenden den Eindruck eines Mannes aus den niedersten Volksschichten, das Urbild des Banausentums. Euphronios hat in seiner realistischen Periode ähnliche Typen geschaffen z. B. im Innenbild der Londoner Eurystheusschale und auf seiner Komosvase. Der Castellanische Dornauszieher, wenn man sich ihn alt geworden denkt, müsste ungefähr so aussehen. Der Mund ist bei Jorio weitgeöffnet gezeichnet, nicht wie der eines Trinkenden, sondern eines Hauchenden oder Inhalirenden. Vergleicht man mit diesen diametral verschiedenen Auffassungen das Aquarell von Gilliéron, so erkennt man, dass bei Jorio zwar die Schädelform richtiger wiedergegeben ist, als bei Paderni, wird aber die Haarsträhne mit Bestimmtheit, die Stirnfalten mit Wahrscheinlichkeit für willkürliche Zuthaten von Jorios Zeichner halten, der den Charakter des Kopfes ebenso geflissentlich nach der realistischen Seite hin vergröbert, wie ihn Paderni nach der idealistischen hin veredelt, und man wird sich nicht scheuen daraus die Consequenz zu ziehen, dass Mund und Nase sowohl bei Paderni als bei Jorio willkürlich ergänzt sind und bereits bei der Auffindung so wenig zu erkennen waren, wie heutigen Tages. Das Ohr, auf das für die Benennung der Figur vieles ankommt, zeichnet Paderni als noch ganz erhalten und vollkommen menschlich gebildet. Bei Jorio fehlt der obere Theil, und man wird geneigt sein, diese Wiedergabe für die genauere zu halten.

Die sich zu dem Sitzenden niederbeugende Frau ist bei Paderni und Jorio im Wesentlichen übereinstimmend wiedergegeben. Man kann noch heute constatiren, dass sie ein gelbes Untergewand mit Halbärmeln und darüber einen violetten Mantel trug, der schleierartig über den Kopf gezogen, dann über die rechte Schulter vorgenommen und über die linke zurückgeworfen ist. Verwandt, aber

nicht identisch ist das Arrangement des Mantels bei der Tochter des Iobates auf der Capuaner Vase in Winterthur[11]) und bei der von Furtwängler „das Mädchen mit dem Fächer" getauften, ehemals Sabouroffschen Tanagräerin[12]). Beide Figuren bilde ich weiter unten ab. Man hat sich wohl vorzustellen, dass auch die Frau auf unserem Bilde ihren Mantel ursprünglich in ähnlicher Weise drapirt hatte, jetzt aber die Hauptmasse auf den Rücken geworfen hat, um beide Arme frei zu haben. Den unterhalb des linken Ellenbogens wieder sichtbar werdenden Theil des Mantels hat Paderni zum Untergewand gezogen, Jorios Zeichner hat ihn für einen Theil des Aermels gehalten. Bei Paderni verhüllt der über den Kopf gezogene Manteltheil auch Kinn und Mund, ein Motiv, das sich allerdings öfters bei Terrakotten findet[13]), auf unserem Bilde indessen, wie noch heute der Augenschein lehrt, nicht beliebt war und auch mit der dargestellten Handlung kaum in Einklang stehen würde. Die Haarbinde ist schon in den beiden älteren Publicationen richtig wiedergegeben. Das Gesicht steht bei Jorio zu sehr im Profil, bei Paderni zu sehr in Dreiviertel. Die halbverlorene Ansicht des rechten Auges, wie sie Gilliérons Copie wiedergiebt, wird sich als besonders charakteristisch für die Kunststufe des Bildes herausstellen. Von der linken auf der Schulter des Sitzenden ruhenden Hand hat Paderni auch den Daumen gezeichnet, der sich wenigstens heute nicht mehr erkennen lässt und auch bei Jorio fehlt. Die rechte Hand wollten Helbig und Heydemann am unteren Ende des Trinkhorns entdecken. So sehr dies Motiv, das Unterstützen des schweren Trinkgeräthes, sowohl zu der Situation als zu der Haltung der Figur passen würde und so wahrscheinlich es mir ist, dass es wirklich einst vorhanden war, so ist es mir doch niemals gelungen, auf dem Bilde eine Spur von dieser Hand zu entdecken.

Das Reitthier in der Gruppe links hat Paderni irrthümlich als Pferd gezeichnet, indem er offenbar das gesenkte linke Ohr für die Mähne hielt und das rechte ganz übersah. Dass es ein Esel ist, hat wieder zuerst Gerhard constatirt. Die mit dem Rücken an das Thier gelehnte weibliche Figur trägt einen grünen Chiton mit geknöpften Aermeln und einem breiten röthlichen Streifen am untern Saum, darüber einen violetten Mantel, der die rechte Brust freilässt, aber mit einem Zipfel noch auf dem rechten Unterarme ruht. Die ursprüngliche Drapirung ist also wohl etwas in Unordnung gerathen, und man wird vermuthen dürfen, dass der jetzt in Gestalt eines Dreiecks herabfallende Theil vorher in ähnlicher Weise über den Hinterkopf gezogen war, wie bei der Frau in der Gruppe rechts. Ganz wie diese trägt sie im Haar eine Binde, die von Paderni fälschlich als Stephane gezeichnet ist und auch bei Jorio einer solchen ähnelt. Gerhard wollte sogar eine Strahlenkrone sehen, wohl der einzige sachliche Irrthum, der ihm bei der Beschreibung dieses Bildes begegnet ist. Einige Schwierigkeit macht es, die Armhaltung dieser Figur zu ermitteln. Bei Jorio fehlt der rechte Unterarm ganz, offenbar dachte sich der Zeichner, dass er hinter dem Hals des Esels verschwinde. Bei Paderni ruht er auf dem Hals des Thieres und die geballte Hand scheint das Ende des Zügels zu halten. Hierzu stimmt Gerhards Beschreibung, und wenigstens die Lage des mit einer Spange geschmückten Unterarms wird durch

[11]) Wiener Vorlegeblätter Ser. VIII Taf. XI 1.

[12]) Furtwängler Sammlung Sabouroff II Taf. 104.

[13]) Furtwängler a. O. II Taf. 103. 105. Nach dem Kritiker Herakleides ist diese Drapierung des Mantels charakteristisch für die thebanischen Frauen, FHG II p. 257 fr. 59, 9.

Gillierons Copie, Helbigs Angaben und meine eigenen Notizen bestätigt. Und wenn auch die Hand jetzt völlig zerstört ist, so lässt sich doch aus der Haltung des Unterarms entnehmen, dass sie nach unten gekehrt war. Falls sie also nicht in der That den Zügel hielt, so mag sie den Kopf des Esels geliebkost haben. Von dem linken Unterarm hat Gilliéron nichts mehr zu entdecken vermocht und auch Gerhard scheint ihn, nach seinem Ausdruck „die Linke etwa auf den Rücken des Thieres gelegt" zu schliessen, nicht mehr gesehen zu haben. Paderni und Jorio lassen übereinstimmend den linken Ellbogen auf den Rücken des Esels gestützt sein, differiren jedoch darin, dass die Hand bei Paderni mit ausgestrecktem Zeigefinger in Schulterhöhe erhoben ist, mit einem Gestus sei es der Aufmerksamkeit sei es der Ermahnung, während sie bei Jorio, gleichfalls mit ausgestrecktem Zeigefinger, unter dem Kinn liegt. Helbig sagt, die Figur halte den linken Arm zur Schulter erhoben, woraus sich nicht entnehmen lässt, wie er die Hand gesehen hat. Mir schien es, dass sie, wie bei Jorio, unter das Kinn gelegt war, und bei gewisser Beleuchtung glaubte ich schwache Spuren eines von ihr gehaltenen Blattfächers wahrzunehmen. Mag dies auch vielleicht Täuschung gewesen sein, so viel lässt sich jedenfalls mit Bestimmtheit behaupten, dass jede energischere Action dieses Arms ausgeschlossen ist. Schliesslich bemerke ich, dass der auf Gillierons Copie von dieser Figur aus im Bogen nach oben gehende schwarze Streifen ein zufälliger Flecken ohne Bedeutung ist.

Dem säulenartigen Untersatz im Hintergrund giebt Paderni ein viereckiges Bathron, das bei Jorio fehlt und auch heute nicht mehr zu erkennen ist, also sicherlich auf blosser Phantasie beruht. Auf diesem Untersatz zeichnet Paderni eine niedrige, sich nach oben verbreiternde Säule, die ein kleines becherartiges Gefäss trägt. Dass in Wahrheit ein Pallasidol dargestellt war, hat Gerhard gesehen, aber bei Jorio hat dieses eine etwas andere Gestalt als bei Gilliéron, mit dessen Wiedergabe meine Notizen übereinstimmen. Dort trägt das Idol einen dorischen Peplos mit langem gegürteten Ueberschlag, darüber vermuthlich die Aegis, die indessen mehr wie ein Panzer gezeichnet ist. Die Linke legt es auf den am Boden stehenden Schild, entspricht also insoweit der Parthenos, hat aber im Gegensatz zu dieser den rechten Arm erhoben und auf die Lanze gestützt. Auf dem Haupte trägt es einen Helm mit hohem, wie es scheint in einer Röhre steckendem, Busch. Speer und Helm erwähnt auch Gerhard, Speer und Schild Helbig, beide ohne sich über die Haltung des Idols näher zu äussern. Gillierons Wiedergabe weicht zunächst in der Gewandung ab. Bei genauem Zusehen erkennt man den vom rechten Arm herabfallenden Zipfel eines kurzen Mantels, der also auch über den linken Arm geworfen war. Auch schliesst das Gewand sich enger an den Körper an. Der rechte Arm ist, wie bei Jorio, erhoben und wird also sicher die Lanze gehalten haben. Ob aber diese senkrecht auf den Boden gestellt oder wagerecht gezückt war, lässt sich nicht mehr erkennen. Ebenso wenig ist zu entscheiden, ob der sicherlich einst vorhandene Schild auf den Boden gestellt war oder am linken Arm getragen wurde.

Der Baum hinter der Gruppe rechts ist wohl gewiss eine Platane, als welchen ihn auch Gerhard bezeichnet. Den zweiten Baum links hinter dem Idol hat zuerst Gilliéron entdeckt. Leider lässt sich ausser dem Stamme nichts mehr von ihm erkennen.

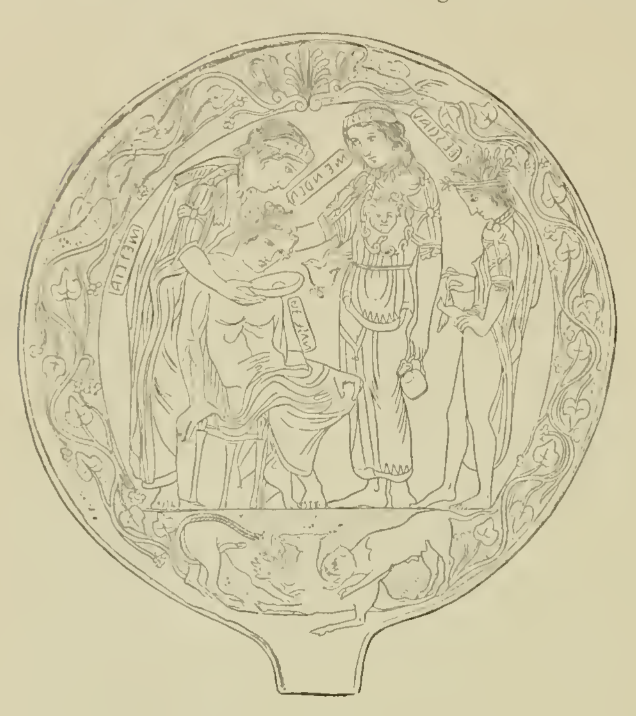
Zum Schluss sei noch darauf hingewiesen, dass die Marmorplatte, auf die das Bild gemalt ist, schief geschnitten ist. Bei einer Breite von 0,428—0,435 ist sie links 0,329, rechts 0,343 hoch.

II.

Erst jetzt, nachdem wir den Thatbestand, soweit es der Zustand des Bildes und die älteren Abbildungen erlauben, festgestellt haben, können wir versuchen, den dargestellten Vorgang zu verstehen und nach Namen für die betheiligten Personen zu suchen. Die bisherigen Deutungen lasse ich dabei vorläufig unberücksichtigt, um sie später im Zusammenhang zu betrachten.

Die Hauptperson ist ohne Zweifel der rechts auf einem niedrigen Felsstück sitzende Alte. Er ist ein Gegenstand der Aufmerksamkeit für die eine, der Fürsorge für die andere der beiden Frauen. Ungeachtet der weitgehenden Zerstörung, die namentlich die Profillinie und das Ohr betroffen hat, lassen sowohl Schädelbildung und Gesichtszüge als die Attribute, das schurzartig umgelegte Pantherfell und der von der Linken gehaltene Schlauch, vor allem aber die Handlung, in der er begriffen ist, kaum einen Zweifel darüber, dass wir Silen vor uns haben. Wir werden also auch nicht zögern, in dem auf der linken Seite des Bildes dargestellten Esel nicht das Reitthier der daran gelehnten Frauengestalt, sondern das eben dieses Silen zu erkennen. Sehr müde ist das brave Thier, wie die gesenkten Ohren und der noch sehr wohl erkennbare Ausdruck des Auges bekunden. Und nicht minder ermattet und durstig ist sein Herr. Die Rechte vermag das allerdings in seiner Grösse dem Durste des Besitzers angepasste Trinkhorn nur mit Mühe zu heben und zu dirigiren; der untere Rand erreicht nicht die Lippe, so dass ein Theil der Flüssigkeit nothwendig verschüttet werden muss. Der nur noch zur Hälfte gefüllte Schlauch, den Silen ohne Zweifel auf seinem Esel mit sich geführt hat, zeigt uns, dass das Horn schon wiederholt geleert worden ist. Herr und Thier haben ohne Zweifel einen weiten Weg zurückgelegt, ehe sie in dem Temenos der Athena Rast machen konnten. Dass wir uns in einem solchen befinden, lehrt das kleine auf säulenartiger Basis stehende Palladion im Hintergrund, das, die rechte Hälfte der Composition links abschliessend, ein wenig rechts von der Mittellinie der Bildfläche sichtbar wird. Der daneben noch mehr in den Hintergrund gerückte Baum, von dem sich bei der starken Zerstörung nur sagen lässt, dass sein Stamm eine andere Struktur zeigt, als der der Platane, unter der Silen Platz genommen hat, nimmt genau die Mitte des Bildes ein. In diesem Heiligthum oder in seiner unmittelbaren Nähe müssen die beiden Frauen zu Hause sein, die wir um den Alten bemüht finden. Dass es nicht Begleiterinnen des Silen, also etwa die Ammen des Dionysos oder Mänaden sind, zeigt ihre Erscheinung, ihre Tracht und ihr Gebahren. Der ionische Aermelchiton, der Mantel, den die eine schleierartig über das Haupt gezogen hat, während er die andere bis auf die rechte Brust ganz

umhüllt, das sorgsam geordnete von einer Binde zusammengehaltene Haar bezeichnen beide als Frauen oder Mädchen von einem gewissen Rang. Die eine beugt sich, hinter Silen stehend zu ihm nieder, indem sie die Linke auf seine Schulter legt und ihm vielleicht mit der Rechten, wenn Helbig und Heydemann



richtig gesehen haben, das schwere Trinkhorn regieren hilft. So erinnert sie etwas an die dem Iason den Verjüngungstrank reichende Medea auf dem bekannten etruskischen Spiegel, den ich des Vergleichs halber nach *Mon. d. Inst.* XI 3 n. 7[1]) hier verkleinert abbilde. Die andere Frauengestalt steht mit dem Rücken gegen den Esel gelehnt, dessen Zügel sie mit der Rechten gehalten zu haben scheint. Ihre Blicke haften mit unverhohlenem Erstaunen auf dem trinkenden Silen. Unschwer erräth man, dass die beiden Frauen dem müden Silen von seinem Esel herabgeholfen, ihm auch wohl den Schlauch heruntergehoben und nun sich, die eine mit dem wunderlichen Gast, die andere mit seinem Reitthier, beschäftigen.

Was sich über den der Situation zu Grunde liegenden Mythos aus dem Bilde selbst erschliessen lässt, ist Folgendes. Silen ist von Dionysos und dessen Thiasos abgekommen, etwa wie damals, als er in die Rosengärten des Midas gerieth. Lange ist er umhergeirrt und kommt endlich in ein Athena-Heiligthum, wo ihn zwei Priesterinnen oder zwei Königstöchter — beide Auffassungen sind zunächst gleichberechtigt — in ähnlicher Weise finden und freundlich aufnehmen, wie die Töchter des Keleos die auf der *πέτρα ἀγέλαστος* am Parthenion-Brunnen rastende Demeter.

Ἔστι δὲ λίθος οὐ μέγας, ἀλλ' ὅσον καθίζεσθαι μικρὸν ἄνδρα· ἐπὶ τούτῳ λέγουσιν, ἡνίκα Διόνυσος ἦλθεν ἐς τὴν γῆν, ἀναπαύσασθαι τὸν Σιληνόν. So lesen wir bei Pausanias in der Beschreibung der athenischen Burg I 23,5. Dass *μικρόν* weder mit Schubart und Walz für corrupt zu halten noch mit O. Jahn zu tilgen sei, lehrt die einfache Erwägung, dass Silen in einem gewissen Typus als kleines Männlein erscheint[2]) und dass sich die Höhe des Sitzes nach der Grösse des Sitzenden bestimmt. Da hätten wir denn auch litterarisch bezeugt eine Situation, die der auf dem Bilde dargestellten durchaus

[1]) Vgl. Körte Etruskische Spiegel V 93.

[2]) Lukian *Bacch.* 2 *ἕνα μέν τινα βραχύν, πρεσβύτην, ὑπόπαχυν κτλ.* und von Bildwerken z. B. die pompejanischen Gemälde Helbig 1237. 1239.

entspricht. Die Akropolis wird dort durch das Palladion hinlänglich gekennzeichnet, bei dem der Maler gewiss das *διοπετὲς ξόανον* des Poliastempels im Auge hatte. Ob er es auch im Typus genau wiedergegeben hat, ist leider nicht mehr festzustellen.[3]) Der Baum dahinter, der, wie wir sahen, genau das Centrum des Bildes einnimmt, ist natürlich der von Athena gepflanzte heilige Oelbaum. Dass sich der Maler die Burg in der Königszeit auch noch mit anderen Bäumen bestanden dachte und sich daher erlaubte rechts noch eine Platane anzubringen, wird uns ebenso wenig befremden, wie die künstlerische Freiheit, mit der er jenen nahe beim Burgaufgang, östlich von der Stelle wo sich später die Propyläen erhoben, befindlichen Stein in unmittelbare Nähe des im Pandroseion stehenden Oelbaums rückte. Wenn er weiter unter dem Oelbaum statt des Altars des Zeus Herkeios das Palladion anbringt, so war hierfür vor Allem der Wunsch, die Localität auf den ersten Blick kenntlich zu machen, massgebend. Möglich ist aber auch durchaus, dass er sich das Cultbild in jener Urzeit, in der wir uns befinden, nicht in einem Tempel oder einer Capelle, sondern im Freien aufgestellt dachte. In den beiden Frauen endlich werden wir nun entschiedener als bisher Glieder der Königsfamilie erblicken, die ihre Wohnung auf der Burg hatte.

Nach seiner leidigen Gewohnheit biegt Pausanias, statt uns über den der Legende zu Grunde liegenden Mythos näher zu unterrichten, zu einem Excurs über den Unterschied von Silenen und Satyrn und über einen geschwindelten Reisebericht von den *Σατυρίδες νῆσοι* ab. Nur die Worte *ἡνίκα Διόνυσος ἦλθεν ἐς τὴν γῆν* geben einen schwachen Anhalt für weitere Combinationen.

„Als Dionysos nach Attika kam.“ Wann war das? Nach Athen lässt die attische Sage den Dionysos bekanntlich zum ersten Mal unter König Amphiktion kommen, der den Gott gastfreundlich aufnimmt und von ihm die Kunst lernt, das Feuer des Weines durch Wasser zu dämpfen. Ein Terracottabildwerk im ehemaligen Hause des Pulytion, das bekanntlich später den dionysischen Techniten eingeräumt war, stellte nach Pausanias I 2,5 dar, wie dieser König den Dionysos, neben ihm aber auch noch andere Götter, bewirthet. Wir können die Frage, ob es sich um ein Rundbild oder ein Relief handelt und ob im letzteren Fall das Kunstwerk nicht einfach eine Replik der sog. Ikariosreliefs, der Gastgeber also nicht Amphiktion, sondern ein siegreicher Dichter war, wie von verschiedenen Seiten ansprechend vermuthet worden ist,[4]) hier füglich auf sich beruhen lassen. Für uns genügt es, dass Philochoros[5]) die Sage gekannt und in doppelter Weise aetiologisch verwendet hat, einmal zur Begründung der ungemischten Spende und dann zur Erklärung der Epiklesis *Διόνυσος ὀρθός*, welchem derselbe Amphiktion nach der Sage in einem Heiligthum der Horen einen Altar geweiht hatte. Schwerlich hätte Philochoros dies gethan, wenn die Figur des attischen Amphiktion „erst seit make-

---

[3]) Vgl. Dümmler Athena bei Pauly-Wissowa II S. XX 2009, dem ich in der Auffassung des Typus jetzt beitrete. S. Göttinger Gelehrte Anzeigen 1899 S. 528.

[4]) Deneken *de Theoxeniis* 32, Milani *Museo Italiano* I 92, Reisch Griech. Weihgeschenke 30, M. Mayer Ath. Mittheil. XVII 265 ff.; ähnlich auch Milchhöfer in den H. Brunn gewidmeten Archäologischen Studien 52. Vgl. die Commentare von Blümner und Frazer zu der betreffenden Pausaniasstelle.

[5]) Fr. 18 bei Athenaeus II 38 C. D.

donischer Zeit und der definitiven Auflösung des delischen Bundes einige Gestalt gewonnen hätte“, wie Milchhöfer[6]) annimmt. Vielmehr spricht alles für die Ansicht von Wilamowitz (Aristoteles und Athen II S. 126), dass dieser thessalische Eindringling bereits im sechsten Jahrhundert, als die Zugehörigkeit Athens zur delphischen Amphiktionie grosse politische Bedeutung hatte, in die attische Königsliste eingefügt worden ist. Bei Hellanikos braucht er keineswegs gefehlt zu haben, wie Milchhöfer annimmt, der zu meiner Ueberraschung auch nach den Darlegungen von Kirchhoff und Köhler noch an die Brandissche Reconstruction der Königsliste jenes Atthidographen zu glauben scheint. Wo er bei Hellanikos eingesetzt werden könnte, hat kürzlich Sauer (Das sog. Theseion 128) gut gezeigt, und seinem Versuche Amphiktion auf dem Theseionfries zu erkennen stehen also chronologische Bedenken nicht im Wege, allerdings um so mehr Bedenken anderer Art.[7]) Auch glaube ich Wilamowitz gerne, dass Peisistratos, auf den ja auch die thessalischen Cultfilialen am Ilisos zurückgehen, bei der Verpflanzung dieser Figur nach Athen betheiligt war. Nur mit der Einführung des Cultes des Dionysos Eleuthereus, zu der ihn Wilamowitz in Beziehung setzen will, kann er nichts zu thun haben. Diese Annahme gründet sich auf die in neuerer Zeit aufgekommene Vorstellung, als ob Pegasos, den die Legende das Bild des Dionysos Eleuthereus aus Eleutherai nach Athen bringen lässt, ein Zeitgenosse des Amphiktion gewesen sei und mit ihm in irgend welcher Verbindung gestanden habe.[8]) Dieser Vorstellung liegt aber ein Missverständniss einer Stelle des Pausanias zu Grunde, der nach Erwähnung jener Darstellung von Dionysos' Einkehr sei es bei Amphiktion sei es bei einem siegreichen Schauspieler fortfährt: *ἐνταῦθα καὶ Πήγασός ἐστιν Ἐλευθερεύς, ὃς Ἀθηναίοις τὸν θεὸν εἰσήγαγε· συνελάβετο δέ οἱ τὸ ἐν Δελφοῖς μαντεῖον ἀναμνῆσαν τὴν ἐπὶ Ἰκαρίου ποτὲ ἐπιδημίαν τοῦ θεοῦ.* Hier bezieht man *ἐνταῦθα* auf das vorher erwähnte Bildwerk, das also auch die Figur des Pegasos enthalten haben soll. Aber diese Beziehung ist nicht nothwendig; ebenso gut kann es sich ganz im Allgemeinen auf den Ort die *Πουλυτίωνος οἰκία* beziehen, wie kurz vorher steht *ἐνταῦθά ἐστιν Ἀθηνᾶς ἄγαλμα Παιωνίας.* Und dass diese Auffassung die einzig zutreffende ist, zeigt folgende Erwägung. Dionysos findet bei Amphiktion — darin stimmen Philochoros und Pausanias überein — freundliche Aufnahme, Pegasos hingegen bei den Athenern heftigen Widerstand, der erst durch das Eingreifen des delphischen Orakels gebrochen wird. Pausanias deutet das freilich nur an, aber hier tritt das sachlich mit ihm ganz übereinstimmende Scholion zu Aristophanes Ach. 243 ergänzend ein. Wilamowitz, dem dieser Widerspruch natürlich nicht entgangen ist, nahm deshalb an, dass Philochoros gegen die bei Pausanias und dem Aristophanesscholiasten vorliegende Legende stillschweigend polemisire. Aber der Widerspruch beschränkt sich keineswegs auf den eben besprochenen Punkt. In der Erzählung von Amphiktion

---

[6]) a. O. S. 53.

[7]) Vgl. den Excurs.

[8]) Ich finde diese Anschauung z. B. bei Mittelhaus *de Baccho Attico* (Diss. Vratisl. 1879) p. 7, Milchhöfer bei Baumeister unter Athen S. 162, Blümner zu Pausanias I 2,5, und leider habe ich selbst in der Bearbeitung von Prellers Mythologie I⁴ S. 667 A. 2 den gleichen Irrthum begangen. Richtig urtheilt noch Ribbeck Anfänge und Entwicklung des Dionysoscultus in Attika S. 3 und S. 11 und, wenn ich seine dunkeln Andeutungen richtig verstehe, auch M. Mayer Athen. Mittheil. XVII 1892 S. 267.

liegt die Entscheidung beim König, in der von Pegasos beim Volk. Dort wird eine monarchische, hier eine demokratische Verfassung vorausgesetzt. Weiter aber — und das ist entscheidend — handelt es sich in beiden Geschichten um ganz verschiedene Culte. In der einen um den des Dionysos Eleuthereus im alten Tempel am Südfuss der Burg, in der anderen um den des Dionysos *ὀρθός* in einem Heiligthum der Horen, dessen Lage wir nicht kennen; denn die von M. Mayer (Ath. Mitth. XVII 1892 S. 270) versuchte Fixirung beim Hause des Pulytion ist doch sehr problematisch. Ob übrigens dieser Pegasos eine bloss mythische Figur ist, bleibt noch näher zu untersuchen. Wäre er eine Schöpfung des sechsten Jahrhunderts und seine Geschichte der mythische Reflex der Einführung des Dionysos Eleuthereus, so könnte sie kaum mit der Reception des Gottes schliessen. Denn gerade die Leute, die die Stiftung des Dionysostempels *ἐν ἄστει* miterlebt hatten, konnten doch am wenigsten glauben oder erzählen, dass schon in der Königszeit ein ländlicher Priester das Bild nach Athen gebracht habe. Und warum sollte die Tradition nicht den Namen des bei jener Stiftung in Peisistratischer Zeit betheiligten Priesters bewahrt und dieser wirklich *Πήγασος* geheissen haben? Mit dem Poseidonischen Ross hat die Figur natürlich nichts weiter gemein, als den Namen, der sich zu *Ἵππασος, Δάμασος, Ἔρασος* stellt. Amphiktion hat also nichts mit den Dionysos *Ἐλευθερεύς* und folglich auch nichts mit den grossen Dionysien zu thun. Charakteristisch in seinem Verhältniss zu Dionysos bleibt die Beziehung zur Weinmischung und dass er ausser dem Dionysos *ὀρθός* auch den Nymphen einen Altar stiftet und zwar gleichfalls im Temenos der Horen. Das deutet eher auf den *Ληναῖος* als den *Ἐλευθερεύς*, und wenn Amphiktion überhaupt mit irgend einem der attischen Dionysosfeste in Verbindung gebracht worden ist, so dürften das noch am ehesten die Anthesterien gewesen sein. Doch könnte auch diese Verbindung nur secundär sein, denn selbstverständlich sind die Anthesterien in Attika viel älter als Amphiktion.

Aber nur die Mischung des Weines lernt Amphiktion von Dionysos. Der Weinbau selbst wird als bereits bekannt vorausgesetzt; ihn hat Dionysos längst die Bauern Attikas gelehrt. Auf dem Lande ist er früher gewesen, als in der Stadt; aber durch seinen Besuch bei Amphiktion wird sein Cult gewissermassen erst hoffähig.

Dionysos' Ankunft in Attika fällt also vor Amphiktion. Es ist wahrscheinlich, dass man überall auf dem Lande, wo immer man die Rebe baute, von dem Besuch des Dionysos erzählte. Ueberliefert sind solche Sagen aus den Dörfern am Abhang des Pentelikon, Semachidai und Ikaria. In Semachidai wird Dionysos von den Töchtern des eponymen Heros Semachos gastfrei aufgenommen, wofür er sie zu seinen Priesterinnen bestellt und mit der Nebris ausstattet.[9] Aber diese Localsage wird weit in Schatten gestellt durch die von Ikaria, die ihren grösseren Ruhm in der älteren Zeit ihrer Verknüpfung mit den Anfängen des Dramas, in der jüngeren dem Gedicht des Eratosthenes verdankt. Beachtenswerth ist, dass auch hier die Tochter des gastfreundlichen Landmanns eine hervorragende Rolle spielt. Natürlich wurden beide Sagen ursprünglich nur ganz im Allgemeinen in die graue Vorzeit verlegt. Ihre Datirung ist, wie fast stets in solchen Fällen, secundär. Der Besuch des

---

[9] Steph. Byz. v. *Σημαχίδαι*. Eusebius II p. 30 Schöne.

Dionysos bei Ikarios wird bei Apollodor II 19,7 unter König Pandion angesetzt, womit Eusebius insofern übereinstimmt, als er die Ankunft des Dionysos in Hellas unter demselben König verzeichnet (II 44 Schöne), während vorher (II 30) die Ansetzung des Besuches bei Semachos unter Amphiktion ausdrücklich als abweichende Erzählung einzelner Autoren gekennzeichnet ist. Die Datirung nach Pandion wird also wohl der attischen Chronik entnommen sein. Man darf daran erinnern, dass das Fest dieses Königs, die Pandia,[10]) den mit der ikarischen Sage engverbundenen städtischen Dionysien unmittelbar voranging. Danach ist dann wohl auch die Ankunft der Demeter in Eleusis, die man natürlich mit der des Dionysos in Attika synchronistisch zusammenbrachte, datirt worden, nicht etwa umgekehrt. Denn für den Synchronismus von Keleos und Pandion bietet, so viel ich sehe, die Sage keinen Anhalt. Man hat ja freilich die Gleichung Erechtheus-Eumolpos, obgleich auch an dieser im Alterthum durch Substituirung des Immarados gerüttelt worden ist. Aber Eumolpos ist bekanntlich entweder der Urenkel des Keleos,[11]) dann war dieser zwei Generationen älter als Pandion, oder er ist der Sohn des Poseidon und mit Keleos überhaupt nicht verwandt. Von der eleusinischen Königsliste aus liess sich also die Datirung von Demeters Ankunft unter Pandion schlechterdings nicht gewinnen. Der Besuch des Dionysos bei Semachos wird hingegen, wie wir sahen, schon unter Amphiktion angesetzt. Ribbeck könnte an sich Recht haben, wenn er meint, dass die Semachiden hiermit die Ikarier übertrumpfen wollten; aber das eigentlich Massgebende wird doch wohl gewesen sein, dass Dionysos, wenn er dem Amphiktion die Kunst der Weinmischung lehrt, schon vorher irgend einem anderen Attiker, also Semachos, die Weinbereitung gelehrt haben musste.

Auf die oben aufgeworfene Frage haben wir somit eine doppelte Antwort gefunden. Unter Amphiktion und unter Pandion ist Dionysos ins Land gekommen. Welchen der beiden Besuche hatte nun der Maler des Bildes im Auge? Constatiren wir zunächst, dass sowohl durch das Pallasidol und den vermuthlichen Oelbaum, als durch die Uebereinstimmung der Situation mit der Notiz des Pausanias, die Akropolis als Schauplatz gesichert, somit die Besuche bei Semachos und Ikarios ausgeschlossen sind. So bliebe also der Besuch bei Amphiktion; allein auch hier stossen wir auf Schwierigkeiten. Wir finden Silen allein, ohne Dionysos, ohne ein weiteres Mitglied des Thiasos. Wir müssten also, wenn es sich um den Besuch bei Amphiktion handelte, annehmen, dass der Alte seinem Herrn und Gebieter vorausgeeilt sei, gewissermassen als Quartiermacher, eine Rolle, die doch seinem bequemen Charakter wenig angemessen wäre. Vielmehr hat uns bereits die blosse Betrachtung des Bildes gezeigt, dass Silen sich von dem Thiasos verirrt und seinen Herrn verloren haben muss. So werden wir doch wieder auf die Sagen von Semachidai und Ikaria zurückgeführt. Während Dionysos bei den Bauern weilt, wird sein alter Erzieher auf die Akropolis verschlagen, so dass auch die Stadt an seinem ersten Aufenthalt des Dionysos in Attika einen bescheidenen Antheil erhält. Diese Legende von dem auf der Burg rastenden Silen konnte natürlich ebensogut an die Sage von Semachidai als an die von

---

[10]) S. v. Wilamowitz Aus Kydathen 133.

[11]) So Istros. s. Wellmann *de Istro Callimachio* p. 5. 59. 100. Kalkmann Pausanias der Perieget 268 A. 1, Töpffer Attische Genealogie 26 ff.

Ikaria angeknüpft werden. Aber die letztere hat schon um ihrer grösseren Berühmtheit von vorne herein den besseren Anspruch. Dazu kommt, dass sich nur im Rahmen dieser Sage plausibele Benennungen für die beiden Frauen finden lassen, die wir auf dem Bilde um Silen beschäftigt sehen. Von Amphiktion erzählt zwar Pausanias I 2,6, dass er mit einer Tochter des Kranaos vermählt gewesen sei, und diese liesse sich also zur Noth in der einen der beiden Frauen erkennen. Aber wer ist dann die zweite? Denn von einer Tochter des Amphiktion wird nirgends berichtet. Pandions Töchter hingegen sind allbekannt, Prokne und Philomele, und es trifft sich gut, dass diese auch sonst Beziehungen zu dem Lieblingsland des Dionysos, Thrakien, haben. Und wenn Ovid *met.* VI 587 die Prokne sich an einem Dionysosfest betheiligen lässt, so kann das freilich sein eigener Einfall sein, verdient aber doch immerhin notirt zu werden. Prokne und Philomele also sind es, die hier den ermatteten Silen pflegen. Den Mädchen fällt diese Aufgabe zu, gerade wie in Semachidai und Ikaria gegenüber dem Dionysos. Und nach dem oben Gesagten verstehen wir jetzt auch das Staunen der einen; denn nicht nur die Art des Trinkens, auch das Getränk selbst ist ihr etwas ganz Neues.

Die früheren Deutungen heranzuziehen haben wir bis jetzt, um uns die Unbefangenheit nicht zu trüben, absichtlich vermieden. Jetzt wo wir über die Bedeutung des Vorgangs und die Namen der dargestellten Personen ins Reine gekommen sind, lohnt es sich immerhin einen Blick auf sie zu werfen, nicht nur aus historischem, sondern vor allem aus methodischem Interesse. Da zeigt sich denn, dass Gerhard, dessen man ja am Winckelmannstage besonders gerne gedenkt, wie er zuerst den Thatbestand festgestellt hat, auch der richtigen Deutung ganz nahe gekommen ist und sich eigentlich nur in der Benennung der beiden weiblichen Figuren vergriffen hat.

Die ersten Deutungsversuche, die der herculanensischen Akademiker, nehmen jenen nur in der Einbildung des Zeichners Paderni existirenden Knaben, den übrigens einige für ein Mädchen halten, zum Ausgangspunkt. In dem Alten, der ebenso wohl ein Heros als ein Hirte sein könne, vermuthet man den Erzieher. Gegenüber der sich niederbeugenden und, wie man annahm, das Kind liebkosenden Frau schwankt man, ob sie eine Hirtin oder eine Nymphe sei; jedesfalls aber hält man sie für die Amme des Kindes. Die Frau aber, die sich an das von Paderni als Pferd gezeichnete Thier anlehnt, gilt für die Mutter des Knaben oder wenigstens für eine in hervorragender Weise an seinem Schicksal interessirte Persönlichkeit. Schon in dieser allgemeinen Charakteristik verräth sich das Hin- und Herschwanken der Meinungen; noch mehr aber bei den Versuchen, die einzelnen Figuren zu benennen, wobei übrigens die Unsicherheit der Erklärung offen eingestanden wird. Im Text werden drei Deutungen zur Auswahl gestellt. Die erste erkennt in der Gruppe rechts Phoinix und Achilleus. Der Alte weise den Knaben auf den Altar hin, um ihn zur Frömmigkeit zu ermahnen. Eine Amme des Achilleus werde allerdings niemals erwähnt, aber natürlich müsse er eine solche gehabt haben. Die Frau links aber sei die Personification von Phthia, dessen Rossereichtum durch das Pferd sym-

bolisirt werde. Die beiden anderen Deutungen messen diesem Pferd eine noch grössere Bedeutung zu. Die eine operirt mit der arkadischen Sage von der Geburt des Poseidon.[12]) Der Knabe ist ihr Poseidon, der Alte der Hirte, dem Rhea das Kind anvertraut habe und der mit erhobenem Zeigefinger Verschwiegenheit gelobe. Mit dieser Handbewegung correspondire der Schweigen gebietende Gestus der links stehenden Rhea, hinter der das Fohlen angebracht sei, das sie dem Kronos statt des Poseidon darbieten wolle. Die Frau rechts endlich sei die Nymphe Arne, die Amme des Poseidon. Der dritte Vorschlag sieht in dem Ross den Arion, in der daran gelehnten Frau dessen Mutter Demeter, in dem Kinde, das ein Mädchen sein soll, die Despoina, in dem Alten deren Erzieher Anytos und in der zweiten Frau eine Nymphe, die mit der Pflege der Despoina betraut werden solle. Also Demeter mit ihren Kindern, die sie dem Poseidon geboren hat. Ihr schweigengebietender Gestus beziehe sich auf den *monstruoso parto*. Eine vierte Deutung, die auf Melanippe, die ihre Zwillinge unter einer Pferdeheerde verbirgt, wird in der Anmerkung abgelehnt, merkwürdigerweise nicht, weil nur ein Knabe dargestellt ist, sondern mit der Motivirung, dass es auch noch andere Heroen gäbe, die unter Füllen aufgewachsen seien.

H. K. E. Köhler, der ein halbes Jahrhundert später mit nicht weniger als neun Interpretationsversuchen hervortrat, ist zwar von den früheren in den *Pitture* vorgetragenen Deutungen, nicht zum wenigsten von der dort abgelehnten auf Melanippe, stark beeinflusst, unterscheidet sich aber von den herculanensischen Akademikern ganz wesentlich durch die Tendenz, das Schwergewicht der Darstellung auf der linken Seite zu suchen und die Gruppe rechts durch die Hypothese, dass dort ein Alter die Geschichte der links dargestellten Heroine erzähle, in ihrer Bedeutung für den Vorgang herabzudrücken. Ihn beschäftigt also vor allem das Verhältniss der Frau zu dem Ross, und es ist nicht zu viel behauptet, wenn man sagt, dass er hinsichtlich der Beziehungen, die zwischen einem Pferd und einer Frau überhaupt denkbar sind, alle Möglichkeiten erschöpft hat — bis auf die beiden einfachsten, dass das Thier ihr Reitpferd oder ihrer Wartung anvertraut sei. Ihm ist das Ross bald eine Metamorphose dieser Frau selbst oder eine von ihr an einer andern Person vollzogene Verzauberung, bald der Gegenstand ihrer Rede, bald ihre Amme oder die ihres Kindes, bald ihre Mutter, ihr Liebhaber, ihr Bruder. Uebrigens muss zu seiner Ehre bemerkt werden, dass er acht von diesen Deutungen nur vorträgt, um zu beweisen, *combien il est facile d'expliquer les monuments de l'antiquité, lorsqu'on se borne à quelques probabilités*, und sich um so nachdrücklicher für die neunte zu entscheiden, die freilich um kein Haar besser ist als die übrigen. Zuerst denkt er an Melanippe, aber nicht die Tochter des Aiolos, sondern deren Mutter, die Tochter des Chiron, die von den Göttern wegen Missbrauchs ihrer Prophetengabe in eine Stute verwandelt wird. Sie wird also hier sowohl in ihrer natürlichen als in ihrer verwandelten Gestalt vorgeführt, etwa wie die älteren Vasenmaler Thetis zugleich in menschlicher Gestalt und in ihren Metamorphosen darstellen. Rechts befindet sich ihre Mutter Chariklo und — zwar nicht Chiron selber, aber ein Lehrer, den sich dieser für seine zahlreichen heroischen Zöglinge hält, und einem von diesen erzählt der Herr Magister eben die traurige Geschichte von der

[12]) Preller Griech. Mythologie I⁴ 588, Wentzel Philol. L. 385.

Melanippe. Oder zweitens, es ist doch die Tochter des Aiolos, aber in dem Moment, wo sie Artemis, die in der Frau links zu erkennen ist, in eine Stute verwandelt hat. Die Deutung der Gruppe rechts bleibt dieselbe. Oder Kassandra neben dem trojanischen Pferd; rechts, diesmal ausnahmsweise als Zuhörer, Aeneas Kreusa und Askanios. Oder viertens, das Ross ist die Nährerin des Knaben, also haben wir Alope und rechts den kleinen Hippothoon bei dem Hirtenpaar, das ihn aufziehen soll. Oder die Frau selbst ist das Pflegekind des Rosses, also fünftens, Camilla und rechts ihr Vater Metabus mit anderen Familienmitgliedern. Oder sechstens, das Ross hat die Frau nicht nur genährt sondern auch geboren; dann ist diese Epona, aber diesmal nicht leibhaftig, sondern als Bildwerk zu denken, das ihr Vater Stellus den Seinigen zeigt. Ist aber das Ross, das, wie man sieht, bisher bald lebendig, bald aus Holz, bald aus Stein, stets aber als Stute gedacht wird, vielmehr ein Hengst, so bieten sich gleich zwei Deutungen, die siebente und achte. Wir haben entweder die Tochter des Hippomenes vor uns: *ἵππος καὶ κόρη*, und rechts Hippomenes mit seiner Frau und einem Knaben, dem er die Geschichte seiner älteren Schwester erzählt, oder Philyra, die Mutter des Chiron, die Kronos in Rossegestalt befruchtet hat; die Gruppe rechts ist dann dieselbe wie bei den beiden ersten Deutungen. In beiden Fällen aber sind Ross und Frau wieder als eine plastische Gruppe zu denken. Die Auffassung als Mutter und Sohn war durch die dritte Deutung der herculanensischen Akademiker schon vorweggenommen. Bleibt also die als Bruder und Schwester. Diese stellt nun in der That Köhler als die neunte und endgültige auf, indem er direct an jene Deutung der Akademiker anknüpft. Wie diese, sieht er in dem Ross den Arion, in der Frau aber nicht dessen Mutter Demeter, sondern dessen Schwester Despoina, und rechts hätten wir Adrast, der in Gegenwart seiner Gemahlin Amphikleia seinem Sohne Aigialeus von dem Siege erzählt, den er in Nemea mit dem Arion errungen hat; die Vase im Hintergrund ist das Denkmal dieses Sieges.

Aus diesen hohen Sphären hat Thiersch das Pferd wieder in das gewöhnliche Leben zurückversetzt, indem er es zuerst aussprach, dass es nichts sei als ein einfaches Reitthier. Dies erkannt zu haben ist sein entschiedenes Verdienst. Aber die weitere Folgerung, dass die daran gelehnte Frau die Reiterin sein müsse, war voreilig, und die Deutung auf eine Scene aus dem Oidipus auf Kolonos völlig verfehlt. Rechts glaubte Thiersch nämlich Oidipus und Antigone, links Ismene erkennen zu dürfen, wofür der einzige Anhalt war, dass diese nach den Worten der Antigone auf einem Pferde geritten kommt: *Αἰτναίας ἐπὶ πώλου βεβῶσαν* V. 313. Der Knabe soll der Führer des blinden Oidipus sein, wofür auf den Knaben des Teiresias in der Antigone verwiesen wird. Aber neben Antigone wäre ein solcher zweiter Führer doch ein schwer verständlicher Pleonasmus.

Als Thiersch seine Abhandlung, eine Gratulationsschrift der Universität München zur silbernen Hochzeit des bayrischen Königspaares, schrieb, lag Gerhards Beschreibung und Jorios Abbildung, durch die die Interpretation auf eine ganz neue Basis gestellt wurde, bereits seit einer Reihe von Jahren vor, und es ist eigentlich schwer zu verstehen, wie sie Thiersch unbekannt bleiben konnten. Gerhard hat denn auch in den Neapler Bildwerken den Alten sofort richtig als Silen bezeichnet und bereits auf die Pausaniasstelle hingewiesen, die den Schlüssel für die Deutung enthält. Die Frauen liess er damals noch unbenannt und sprach nur im allgemeinen von einem „Cerealisch-bacchischen Mythos“.

Viele Jahre später aber[13]) hielt er es für denkbar, dass die dem Silen „traulich gesellte“ Frau Demeter sei, „welche in der Person des Silen den zukünftigen bacchischen Segen des Landes zuerst begrüsst und durch eine Athenerin, etwa Kranae, deren Gemahl Amphiktyon den Dionysos zuerst gastlich aufnahm, zugleich auch das Thier des Silen ihrer Pflege empfohlen sein lässt.“ Dass in diesem Falle Demeter deutlicher charakterisirt sein müsste, dass überhaupt eine solche Begegnung der in vieler Beziehung exclusivsten unter allen Göttinnen mit dem derben Silen nur denkbar sein würde, wenn ein drastischer Effect beabsichtigt wäre, und selbst dann kaum, das noch besonders hervorzuheben lohnt sich eigentlich nicht, da Gerhard selbst die Deutung nur mit grosser Reserve ausspricht.

Helbig hat sie denn auch mit Recht abgelehnt und nur an der Bezeichnung des sitzenden Alten als Silen festgehalten. Er möchte am liebsten an eine Genrescene aus dem Leben dieses bacchischen Dämons denken und die Frauen für Bacchantinnen halten. Da sie aber als solche nicht charakterisirt sind, vielmehr ihre „ernste und würdige Erscheinungsweise“ dieser Auffassung direct widerspricht, so hält er es für gerathen, auf eine bestimmte Erklärung der Darstellung überhaupt zu verzichten.

Seitdem ist das Bild meines Wissens überhaupt nicht mehr beachtet worden.

---

[13]) Bilderkreis von Eleusis, Abh. d. Berl. Akad. 1863 S. 560 A. 346.



III.

Welcher Zeit gehört das Original des Bildes an? Schon der erste Blick lässt erkennen, dass wir es mit einer ganz andern Kunstrichtung zu thun haben, wie bei den vier übrigen Bildern.[1]) Wir befinden uns in einer erheblich späteren Periode. Das lehrt zum Theil auch schon die ganze Erscheinung der drei Figuren, vor allem ihre Gewandung, mit deren Prüfung wir beginnen wollen.

---

[1]) Das Bild mit der Tragödienscene hat allerdings kürzlich A. Körte in die Zeit Alexanders herabrücken wollen (Deutsche Litteraturzeitung 1899, S. 1687). Er beruft sich dafür auf die Behandlung der Partie über den Augen, die den Einfluss des Skopas verrathe, und auf das Fehlen der reichen, bunten Stickereien, richtiger wohl Webereien, die angeblich für die Bühnentracht des 5. Jahrhunderts charakteristisch sein sollen. Nun, die für so frühe Zeit beanstandete Behandlung der Partie über den Augen findet sich ebenso bei dem Eurytion und der Hippodameia auf dem Bilde mit dem Kentaurenkampf, dessen Entstehung im 5. Jahrhundert Körte selbst zugiebt. Ich habe auf diese Uebereinstimmung auch in dem letzten Programm S. 36 hingewiesen, eine Stelle, die Körte übersehen zu haben scheint. Und die buntgewebten, d. h. mit figürlichen Streifen geschmückten Gewänder, wie sie auf der Neapler Satyrvase und dem Berliner Andromedakrater erscheinen? Nun, zunächst muss betont werden, dass beide Bildwerke jünger sind als 428, in welches Jahr ich das Original des Tragödienbildes setze. Woher weiss man denn, dass diese Decoration der Theatergewänder nicht erst in der Zeit nach 428 aufgekommen ist, wo sie sich auch auf anderen Bildwerken findet, die mit der Bühne nicht das Geringste zu thun haben, wie z. B. die melische Gigantenvase (s. unten S. 22 A. 14) oder die Talosvase? Woher weiss man denn, dass solche kostbare Stoffe damals nicht wirklich auch im täglichen Leben getragen wurden? Zeigt doch die Sargdecke aus Kertsch, ohne Zweifel ein milesisches Fabrikat, dieselbe Decoration (*Compte-rendu* 1878. 1879, Taf. 4). Doch ich höre schon die Antwort: diese Bühnengewänder sind ja das alte prächtige Götterkleid; sie sind von den Götterbildern entlehnt und von Anfang an für die ursprünglich nur Götter agirenden Schauspieler charakteristisch, können mithin nie und nimmermehr erst am Ende des 5. Jahrhunderts aufgekommen sein. Diese Behauptung Bethes (Prolegomena 42. Arch. Jahrb. XI, 1896, S. 294) muss endlich einmal auf ihr richtiges Maass zurückgeführt werden, damit sie nicht noch mehr Unheil anrichte, als sie schon gethan hat. Das Eigenthümliche an der Theatertracht ist doch nicht sowohl die Buntheit, als der Schnitt, vor allem die langen Aermel. Man zeige mir nun doch einmal ein altes Götterbild, das den *χιτὼν χειριδωτός* trüge. Im 4. Jahrhundert allerdings trägt Dionysos auf choregischen Reliefs und Vasen diese „höchlich singuläre“ Gewandung (Benndorf, Oesterr. Jahreshefte II, 261), aber hier ist gerade umgekehrt die Anlehnung an die Bühnentracht unverkennbar. Der Aermelchiton ist ganz zweifellos asiatisch, und wie und wann er auf die attische Bühne gekommen ist, diese Frage lässt sich mit aller Bestimmtheit beantworten. Die ältesten uns bekannten Dramen zeigen deutlich die Tendenz, dem Chor, dem damaligen Hauptträger der Handlung, aber auch den Schauspielern ein exotisches Gepräge zu geben. Man

Zuerst der Silen. Nicht einer aus der Schaar der Halbpferde ist es, wie sie den Chor im Satyrspiel bildeten, sondern der zu einer bestimmten Individualität verdichtete Erzieher und Begleiter des Dionysos, eine Entwickelung, die sich bekanntlich durch das Satyrspiel vollzog, das einen

---

denke an die Phoenissen des Phrynichos, die Hiketiden und die Perser des Aischylos. Damals wird der asiatische Schnitt der Theatergewänder eingeführt und bald verallgemeinert worden sein, während vorher die Bühnengestalten und gewiss auch die Götter unter ihnen wohl den langen ionischen Chiton, sicherlich aber nicht die χειρῖδες getragen haben, deren Einführung denn auch, wenigstens chronologisch gewiss richtig, dem Aischylos zugeschrieben wird. Und was die Muster anlangt, so beachte man wohl, dass sich die Figurenreihen zwar auf dem Obergewand, dem Peplos der Götterbilder, z. B. auf den Vasen des Hieron (Gerhard, Trinksch. u. Gef. 4. 5 = Wien. Vorlegebl. A 4, *Mon. d. Inst.* IX 43 = Wien. Vorlegebl. A 7) bei dem Dionysosidol und der Pherephatta, niemals aber auf dem Untergewand finden. Bethe hat dies nicht genügend auseinandergehalten. Die felderartige Musterung des dorischen Untergewandes, wie wir sie auf den Vasen des Klitias und Exekias, der Mittelstreifen, wie wir ihn an der Artemis der Nikandre u. a. sehen, sind etwas principiell Verschiedenes. Mit der Einführung des ionischen Chitons verschwinden auch die bunten Muster, und als nach den Perserkriegen wieder die dorische Tracht in veredelter Form die Herrschaft gewann, blieb auch diese zunächst ungemustert. Bald aber, etwa seit der Mitte des Jahrhunderts, kamen jene reich gemusterten und z. Th. auch schon mit Figurenreihen geschmückten Gewänder auf; aber sehr bezeichnend ist es zuerst der kurze, ärmellose, zuweilen über einem ionischen Unterkleid getragene Männerchiton, der in dieser Weise geschmückt wird, so bei den Dioskuren auf der Meidiasvase und der Talosvase, dem Dionysos auf dem Petersburger Krater mit Apollons Ankunft in Delphi (*Compte-rendu* 1861, Taf. 4 = Wien. Vorlegebl. II 7), dem Hephaistos auf dem Krater aus Chiusi (*Mon. d. Inst.* III 30 = Wien. Vorlegebl. III 2), alles Fälle, wo von einer Nachahmung alter Götterbilder oder von einem Einfluss des Theaters nicht die Rede sein kann. Die Entwickelung dieser Gewanddecoration, die immerhin auf das Festkleid beschränkt gewesen sein mag, zu verfolgen, würde eine interessante und lohnende Aufgabe sein. Aber so viel wird schon jetzt nach dem Gesagten klar sein, dass es sich in der That um eine in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts sich allmählich vollziehende Entwickelung, nicht um ein archaisirendes Festhalten an einer alten Götter- oder Theatertracht handelt. Auf die Bühnentracht muss diese Decoration vielmehr erst einmal übertragen worden sein und dass dies bereits um 428 geschehen sei, ist eine gänzlich ungerechtfertigte, durch den Charakter der damaligen Stücke und den damaligen Stand des Bühnenwesens mit nichten empfohlene Annahme. Auch die Stelzschuhe der Phaidra macht Körte gegen die Entstehung des Tragödienbildes im 5. Jahrhundert geltend, indem er jetzt meine frühere irrtümliche Ansicht adoptirt, als ob der Stelzschuh der alten Tragödie fremd gewesen sei. Bunte, gemusterte Gewänder und keine Stelzschuhe, das sollen die charakteristischen Zeichen für die Bühnentracht des 5. Jahrhunderts sein. Freilich, so sehen wir die Andromeda auf dem jetzt in Berlin befindlichen Krater (Arch. Jahrb. 1896, Taf. 2), aber dessen Bedeutung für unsere Kenntniss des antiken Bühnenwesens ist überhaupt gewaltig überschätzt worden, weshalb ich ihn auch in dem letzten Programm geflissentlich aus dem Spiel gelassen habe. Wie wenig der Vasenmaler sich hinsichtlich des Costüms an das Theater anlehnte, zeigt sich schon darin, dass Kepheus und Perseus nur mit Himation und Chlamys dargestellt sind. Und Andromeda ist gar mit blossen Füssen gezeichnet. Die Schuhe sollen ihr also vermutlich später, in der Scene, wo sie vom Felsen gelöst wird, vor den Augen der Zuschauer angezogen worden sein? Der Maler würde der Asiatin Andromeda genau dasselbe Costüm gegeben haben, auch wenn er den Stoff nicht aus einer Tragödie entnommen hätte. Er steht in dieser Hinsicht auf demselben Standpunkt wie der Maler der Talosvase. Ebenso hatte ich absichtlich bei Seite gelassen die Erzählung des Demochares von Aischines' Sturz in der Rolle des Oinomaos (vit. Aesch. 3, p. 269 Westerm.), die Körte wieder einmal zum Beweis dafür dienen muss, dass um die Mitte des 4. Jahrhunderts der Stelzschuh gebräuchlich war. In Wahrheit würde die Geschichte für den Stelzschuh gar nichts beweisen, selbst wenn sie authentisch wäre. „Aischines stürzte in der Rolle des Oinomaos zu Boden, als er den Pelops verfolgte", so lautet der Bericht; dass der Stelzschuh die Schuld des Falles war, schieben die Interpreten unter; er kann ebenso gut bei dem heftigen Lauf über den Saum seines langen Theaterchitons gestolpert sein. „Und der Chorlehrer Sannion richtete ihn wieder auf", heisst es weiter;

der Silene unter die Schauspieler aufnahm, und die in Kyklops des Euripides bereits abgeschlossen vorliegt. Bis auf die Spitzohren, die sich übrigens nur vermuthen, nicht constatiren lassen, ist alles Thierige abgestreift. Selbst das Schwänzchen fehlt, wenigstens ist es nicht sichtbar, und es ist nicht wahrscheinlich, dass es der Maler verborgen haben würde, wenn er sich den Silen damit ausgestattet gedacht hätte. Zuweilen fehlt das Schwänzchen auch in der Plastik, z. B. bei dem hellenistischen Torso des Berliner Museums Nr. 277, und an dem das Dionysoskind wartenden Silen ist es wenigstens nur ganz discret angedeutet. Das Pantherfell, das unser Silen um die Hüften trägt, findet sich vereinzelt schon bei den Silenen der rothfigurigen Vasen strengen Stiles[2]), und zwar dort meistens chlamysartig um die Schulter getragen. Häufiger trägt es Silen auf den etruskischen Spiegeln.[3]) Auch auf der Ficoronischen Ciste finden wir es, sowie auf der Rückseite von Asteas' Heraklesvase. In der jüngeren Plastik sind die Beispiele zu gewöhnlich, um hier aufgezählt zu werden. Wichtiger ist aber, dass es auch der Silen auf der Neapler Satyrspielvase über die Schulter geworfen hat. Es gehörte also zur Bühnentracht; freilich wohl nicht immer. Endlich sein Reitthier, der Esel. Stephani hat einst die Behauptung aufgestellt, „die enge und bevorzugte Verknüpfung des Esels mit Silen sei eine erst in römischer Zeit ausgebildete Vorstellung",[4]) und richtig ist allerdings, dass wir in der attischen Kunst des sechsten und fünften Jahrhunderts einen Silen auf dem Esel wenigstens auf den erhaltenen Bildwerken niemals finden. Dafür aber reitet auf den Vasen Dionysos selbst auf diesem Thier[5]), ebenso Mänaden[6]) und

---

daraus macht man „musste ihn aufrichten, weil er es allein nicht konnte". Ich sollte meinen, schon der Chiton machte das Aufstehen nicht leicht; aber selbst wenn Aischines sich ohne Mühe selber wieder hätte erheben können, liegt es in der Natur der Sache, dass ihm Jemand von dem Theaterpersonal zu Hilfe kam. Aber die Geschichte ist nicht einmal wahr, sondern klärlich will der Neffe die bekannten Stellen der Kranzrede (180. 242) durch weitere Ausführungen übertrumpfen, und das Misstrauen des Biographen: *εἰ ἄρα πιστευτέον αὐτῷ λέγοντι περὶ Αἰσχίνου* ist sehr am Platze. Wäre dem Aischines dergleichen passirt, so hätte sich Demosthenes es gewiss nicht entgehen lassen, den Vorfall drastisch auszumalen. Die Erfindung verräth sich in dem höchst ungeschickt aus der Midiana 58 entnommenen Chorlehrer Sannion und in der Bezeichnung des Schauspielers Ischandros als Dichter. Uebrigens lässt sich das oben angeführte Axiom Körtes sehr leicht durch die pompejanischen Friesbilder (*Mon. d. Inst.* XI tav. XXX—XXXII, vgl. das vorige Programm S. 25 ff.) ad absurdum führen. In welche Zeit er diese setzen will, hat er wohlweislich verschwiegen. Ins 4. Jahrhundert? Wo ist dann der nach ihm damals aufkommende Stelzschuh? Ins fünfte? Wo sind die bunten Gewänder? Man wird mir nicht zumuthen, auf solche Argumente hin die im vorigen Programm begründete Datirung des Tragödienbildes aufzugeben. Es gehört, was übrigens jedem sein Stilgefühl von selbst sagen sollte, ins 5. Jahrhundert.

[2]) So z. B. Hartwig, Meisterschalen VI (Ottos?), XXXI (Hieron), XXXII. XXXIII (Brygos), LXXII (Meister mit der Ranke).

[3]) Gerhard 101. 102. 302. 313. 314. Körte V, 38.

[4]) *Compte-rendu* 1863 S. 239.

[5]) Ein schwarzfiguriges Beispiel Gerhard Auserlesene Vasenbilder 38, ein rothfiguriges Hartwig Meisterschalen XXXII (Brygos?). Vgl. ferner die Ruveser Vase *Compte-rendu* 1863 Taf. V 3, wo das Ruhebett, auf dem Dionysos mit einer Geliebten sitzt, von einem Esel getragen wird. Auch auf dem im fünften dieser Winckelmannsprogramme veröffentlichten Jattaschen Krater ist der Esel, mit dem sich der Satyrknabe beschäftigt, von Heydemann gewiss richtig als das Reitthier des Dionysos aufgefasst. S. auch Stephani *Compte-rendu* 1863 S. 229 ff.

[6]) *Mon. d. Inst.* VI 7, mehr bei Stephani a. O. S. 238 A. 1.

Satyrn.[7]) Hephaistos, den man sonst auch in diesem Zusammenhang zu nennen pflegt, lassen wir besser aus dem Spiel, da ihm als Handwerkergott der Esel ohnehin eignet. Aber die angeführten Beispiele zeigen bereits zur Genüge, dass der Esel schon seit dem sechsten Jahrhundert im bakchischen Thiasos kein Fremdling war. Dazu kommt dann die hübsche Geschichte, die bei Eratosthenes[8]) leider namenlos überliefert und daher für uns undatirbar ist, wie Dionysos mit seinem gesammten Thiasos zu Esel in den Gigantenkampf zieht, und die Riesen vor dem Gebrüll dieser Thiere die Flucht ergreifen. Wenn wir nun auf den Vasen keinen Silen zu Esel finden, so erklärt sich das daraus, dass er damals noch nicht zu einer individuellen Einzelfigur verdichtet war. Für die Vasen treten aber die Münzen ein, namentlich die von Mende und Nacona, die der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts zugewiesen werden, s. die Vignetten S. 17[9]). Sie zeigen Silen bald auf dem Esel reitend, in sitzender oder liegender Stellung, bald neben dem Thiere stehend und es am Ohr ziehend. Ein Motiv aber, das wir sowohl in Nordgriechenland als in Sicilien finden, dürfte auch in Athen nicht unbekannt gewesen sein. Die Frage ist überhaupt die: seit wann wird der Esel aus einem Gemeingut des Thiasos zu dem spezifischen Reitthier des Silen? Das ist er bekanntlich in der Kaiserzeit, wo der auf dem Esel reitende Silen eine beliebte Figur auf den Sarkophagen ist[10]), und schon Ovid[11]) schildert gern, wie er *piger pandi tergo residebat aselli*. Aber darum braucht das Motiv noch lange keine römische Erfindung zu sein. Lukian in seiner Schilderung der beiden Unterfeldherren des Dionysos auf seinem indischen Feldzug sagt von Silen: ἐπ' ὄνου τὰ πολλὰ ἱππεύοντα (*Bacch.* 2). Dass er dabei ältere Gedichte im Auge hat, ist von Graef[12]) zwar mehr angedeutet als bewiesen, es ist aber ganz sicher, da Pan und Silen unbedingt zu den ältesten Theilnehmern am indischen Feldzug gehören müssen, der seine dichterische und bildliche Ausgestaltung bald nach Alexander, vielleicht sogar noch zu dessen Lebzeiten gefunden hat. Aber aufgekommen ist das Motiv sicher schon früher, denn es hängt ersichtlich nicht mit der Vorstellung von Silen als Krieger, sondern als bequemem Herrn zusammen.

---

[7]) Stephani a. O. S. 239. Besonders beliebt ist die Darstellung, wie die Satyrn die widerspenstigen Thiere vorwärts treiben, woran dann wieder der eine Münztypus von Mende anknüpft, s. die Vignette c.

[8]) *Catasterismi* p. 92 Rob., vgl. auch die nur in den lateinischen Uebersetzungen (a. O. p. 90) erhaltene Erzählung, wie sich Dionysos von einem Esel über einen Fluss tragen lässt.

[9]) a) Mende nach Percy Gardener *Types of greek coins* VII 7, vgl. Head *Hist. num.* 187; — b) u. c) Mende nach Imhoof-Blumer *Monnaies grecques* pl. C. 19, 20; — d) Nacona nach *Cat. of the greek coins in the Brit. Mus. Sicily* p. 119, vgl. Head *Hist. num.* p. 139. Ein ähnlicher Typus begegnet in der Kaiserzeit auf Münzen von Silandos, Imhoof-Blumer a. O. p. 389.

[10]) Aufrecht reitend auf einem nur in einer Zeichnung dal Pozzos (früher bei Franks, jetzt im britischen Museum) erhaltenen Sarkophagdeckel, mit beiden Händen eine Fruchtschüssel hebend in Pal. Doria (Braun Ant. Marmorwerke I 8, Matz-Duhn 2717), auf dem Esel gelagert und die Leier spielend im Vatican (Visconti *Mus. Chiaramonti* XXXV), meistens aber trunken und von zwei Satyrn gestützt, im Britischen Museum (*Anc. Marbl.* X 39), in Pal. Mattei (*Mon. Matth.* III 8, 2, Matz-Duhn 2300), weiter auf einem früher in Villa Gentili befindlichen Sarkophag (Gerhard Ant. Bildw. 109. 110) und sehr schön auf einem unpublicirten Sarkophag in Lyon; vgl. Stephani a. a. O. S. 239 A. 5.

[11]) *Fast.* I 399. III 749. VI 339. *Met.* IV 25.

[12]) *De Bacchi expeditione Indica* p. 5.

Bei Prokne und Philomele haben wir unser Augenmerk vornehmlich auf die Gewandung zu richten. Der feine ionische Chiton, der lange, die ganze Figur umhüllende Mantel, das ist die Tracht, wie wir sie bei vornehmen Frauen seit dem vierten Jahrhundert zu finden gewohnt sind, man denke z. B. an die Musen des Praxiteles. In derselben Zeit ist auch die Verhüllung des Hauptes durch den emporgezogenen Mantel, welche Drapirung wir bei der einen der Schwestern finden und bei der andern für einen früheren Moment vorauszusetzen haben, besonders beliebt, und zwar nicht nur bei Matronen, wie der Demeter von Knidos und der gewiss auf ein Vorbild dieser Zeit zurückgehenden Herculanenserin, sondern auch bei Mädchen, wie der Tochter des Iobates auf der bereits oben erwähnten Vase, die auch durch die Art, wie sie den Mantel über die linke Schulter zurückgeworfen hat, an die sich zu Silen niederbeugende Königstochter erinnert. Ich bilde sie daher hier ab und setze daneben zwei Terrakotten, bei welchen die besprochene Drapirung des Mantels bekanntlich besonders beliebt ist. Die eine ist eine Gruppe aus Korinth, die in den *Monuments grecs publiés par l'association pour l'en-*







couragement des études grecques 1876 pl. I veröffentlicht ist und dort auf Demeter und Kore gedeutet wird, schwerlich mit Recht. Es sind wohl, nach der Entblössung der einen und dem Ball, den sie in der Hand hält, zu urtheilen, zwei Hetären. Die andere Terrakotte ist die bereits oben erwähnte Figur aus Tanagra (Furtwängler Sammlung Sabouroff II Taf. 104). Auch auf attischen Grabreliefs des vierten Jahrhunderts ist das Gewandmotiv bekanntlich sehr gewöhnlich. Ich habe aber lieber die Terrakotten herangezogen, weil das links stehende Mädchen unseres Bildes in seiner lässig vornehmen Haltung selbst beinahe wie eine Tanagräerin wirkt.

Für die Datirung unseres Bildes hat uns diese Betrachtung leider nicht so viel gelehrt, als man wünschen möchte. Zwar dass es nicht älter sein könne als das vierte Jahrhundert, ergiebt sich wohl aus dem Gesagten mit hinreichender Bestimmtheit, und man wird wohl am meisten geneigt sein,



a. b. c.

es gerade dieser Epoche, der Zeit des Praxiteles, zuzuweisen. Sollte aber jemand mit der Datirung bis ins dritte Jahrhundert hinabgehen, so wüsste ich nicht, wie man ihn widerlegen wollte.

Auch die formelle Betrachtung wird kaum einen festeren chronologischen Anhalt ergeben. Zunächst ein Detail, die Profilstellung des Mädchens rechts, bei der das zweite Auge eben noch wie verloren sichtbar ist. Aus dem fünften Jahrhundert kenne ich keine ganz entsprechende Analogie; aber etwas der Tendenz nach Verwandtes ist es doch, wenn der Versuch gemacht wird, bei Rückenansicht des Körpers das Gesicht in verlorenem Profil zu zeigen. Hierfür zwei Beispiele. Zunächst die dreimal wiederkehrende Figur eines gegen einen von oben kämpfenden Gott anstürmenden Giganten,[13] die ich obenstehend abbilde. Sie findet sich a) auf der melischen Gigantenvase[14]), b) auf der Tanagräischen Pelike, die zu einer Episode des Gigantenkampfes einzelne Figuren derselben Komposition verwendet[15]), und c) auf dem ruveser Eimer.[16]) Die erste Vase habe ich,[17]) die dritte hat Max Mayer[18]) auf das Gemälde des Pheidias auf der Innenseite des Schildes der Parthenos zurückführen wollen. Das zweite Beispiel ist die fortschwebende Nereide (s. die beistehende Abbildung) auf der Thetisvase von Kamiros, die ich mit Parrhasios[19]) in Verbindung bringen möchte. Und für diesen, der *in lineis extremis palmam adeptus est,* wäre ein solches Experiment ganz besonders



[13]) Dieselbe Figur kehrt auch am Hals der Perservase zu einem Athener umgestaltet wieder, *Ann. d. Inst.* XLV 1873 tav. A. B, Wiener Vorlegebl. VII 6b.

[14]) *Monuments grecs* 1875 pl. 2 (danach Wiener Vorlegebl. VIII 7).

[15]) *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική* 1883 *πίν.* 7.

[16]) *Monumenti dell' Instituto* IX 6.

[17]) Arch. Zeit. 1884 S. 47, Arch. Märch. S. 24 A. 1.

[18]) Titanen und Giganten S. 268 ff.

[19]) In diesen Programmen XVIII S. 79, XXII S. 4.

passend; denn gerade vom verlorenen Profil gilt ja, was ihm Plinius XXXV 67 nachrühmt; *ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat.* Indessen, wenn auch, wie ich in den Archäologischen Märchen S. 73 gezeigt zu haben glaube, Parrhasios schon zur Zeit des peloponnesischen Krieges thätig gewesen sein muss, so hoch lässt er sich doch nicht hinaufrücken, dass er noch den greisen Pheidias beeinflusst haben könnte. Wenn also wirklich die melische Gigantenvase von jenem Gemälde des Pheidias abhängig ist, woran ich nach wie vor festhalten möchte, so kann das verlorene Profil nicht erst von Parrhasios erfunden, muss vielmehr schon in der nächsten Malergeneration nach Polygnot aufgekommen sein. In der folgenden Zeit versuchte man dann ähnliches bei der Vorderansicht des Gesichts; eine interessante Probe hiervon ist der Mädchenkopf auf unserem Bilde.

Weit wichtiger aber ist es, dass unser Bild auch hinsichtlich der Perspective einen bedeutenden Fortschritt bezeichnet. Wir haben zwar bereits bei den zwei Bildern, die wir dem Kreise des Zeuxis zuweisen zu sollen glaubten, der Quadriga und dem Kentaurenkampf, den Versuch gefunden, die dritte Dimension für die Malerei zu erobern[20]), aber dort wuchs die ganze Komposition in derselben Richtung entweder in die Tiefe hinein oder aus ihr heraus. Sie liess sich schematisch als eine Linie denken, die zu der Bildfläche einen spitzen Winkel bildet. Wenn wir hingegen unser Bild in ein Linearschema umzusetzen versuchen, so erhalten wir zwei Linien, die nach der Mitte zu convergiren, also einen nach dem Beschauer hin offenen spitzen Winkel bilden, dessen Scheitelpunkt in der Tiefe der Bildfläche liegt. Der entfernteste Gegenstand, der Oelbaum, nimmt genau die Mitte des Bildes ein. Daran schliesst sich links, eine geschlossene Einheit bildend oder, wenn wir bei dem linearen Schema bleiben wollen, eine ungebrochene Linie darstellend, die Gruppe des Mädchens mit dem Esel, rechts das Palladion und die Gruppe des Mädchens mit dem Silen, also keine einheitliche, sondern eine intermittirende Linie. Durch diese zweite Gruppe kommt aber eine weitere Feinheit in die Komposition. Nur wenn wir sie als Einheit fassen, bezeichnet sie zusammen mit dem Palladion die Richtung nach links, dem Centrum des Bildes zu. In sich selbst zeigt sie eine Verschiebung nach rechts, die durch die auf dem dritten Plan angebrachte Platane noch verstärkt wird, läuft also der Richtung der linken Gruppe bis zu einem gewissen Grade parallel. Hierdurch wird der Eindruck, als ob man in eine Sackgasse blicke, paralysirt, indem sich am rechten Rande die Bewegung in die Ferne geltend macht. Ohne dies Correctiv würden wir, mit Hildebrand[21]) zu reden, das Nahe als das Weite und die Ferne als die Enge empfinden und uns in unserm Raumgefühl allzu sehr beengt fühlen. Eine solche Beengung entspricht allerdings bis zu einem gewissen Grade dem intimen Charakter des Vorganges; aber sie durfte nicht zu einseitig betont werden. Man sieht, der Maler gehört einer Schule an, die dem Problem der Anordnung der Massen nach der Tiefe zu eingehende Aufmerksamkeit schenkt.

Die Ausbildung der perspectivischen Malerei, zu der sich natürlich Ansätze schon im fünften Jahrhundert finden, muss in die Zeit zwischen Zeuxis und Apelles fallen. Durch wen und an welchem

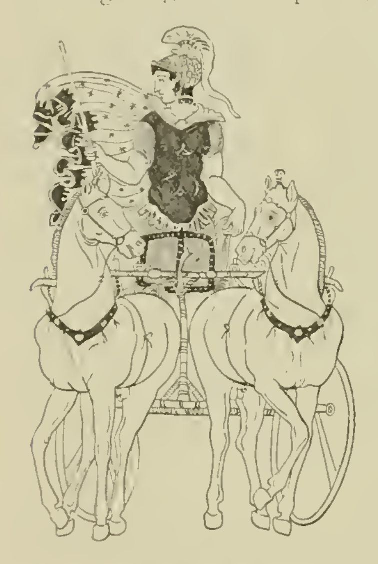
---

[20]) Vgl. XXII. Hallisches Winckelmanns-Programm S. 4.

[21]) Problem der Form S. 56.

Ort sie erfolgt ist, darüber besitzen wir keine directe Ueberlieferung, aber wenn wir von Pamphilos hören, dass er *praecipue arithmetica et geometria eruditus* gewesen sei, *sine quibus negabat artem perfici posse*[22]), so liegt es doch sehr nahe, ihm einen wesentlichen Antheil an dieser Entwicklung zuzuschreiben. Dazu passt die ganze Stellung der sikyonischen Schule. Die begabtesten Maler aus den verschiedensten Städten begaben sich dort in die Lehre, und ihrem Einfluss war es zu danken, dass das Zeichnen unter die Lehrgegenstände des Elementarunterrichts aufgenommen wurde. Offenbar war Sikyon im vierten Jahrhundert ebenso die hohe Schule für die Maler, wie Athen im fünften für die Bildhauer. Dass nun das Bild des „müden Silen", falls nicht sein Maler geradezu der sikyonischen Schule angehören sollte, doch wenigstens stark von ihr beeinflusst ist, wird auch durch folgende Erwägung wahrscheinlich gemacht.

Für den Eindruck der Tiefenbeengung ist von erheblicher Wichtigkeit der in Verkürzung dargestellte Esel. Man weiss freilich, dass Verkürzungen, namentlich von Thierfiguren, bereits sowohl auf schwarzfigurigen Vasen als auf rothfigurigen strengen Stils zu finden sind[23]), aber auch bei den am besten gelungenen Beispielen, ja selbst bei dem zeitlich unserem Bilde am nächsten stehenden, dem berühmten Zweigespann auf der Jattaschen Kyknosvase[24]), das ich des Vergleiches halber hier abbilde, wird der Eindruck einer Bewegung in die Tiefe kaum erreicht; alles bleibt Fläche. Auf unserem Bilde trägt zu der Tiefenvorstellung allerdings auch der in derselben Richtung angebrachte Oelbaum wesentlich bei.[25]) Die Hauptsache bleibt aber doch die correcte Zeichnung des verkürzten Thieres und die abgetönte Farbe. Da trifft es sich nun gut, dass das berühmteste Beispiel für solche Verkürzung, von dem uns unsere Quellen berichten, gerade einem Meister der sikyonischen Schule angehört. Ich meine natürlich die *boum immolatio* des Pausias, die Plinius XXXV 126 zu folgendem Excurs veranlasst: *eam primus invenit picturam, quam postea imitati sunt multi, aequavit nemo. ante omnia cum longitudinem bovis ostendi vellet, adversum eum pinxit, non traversum, et abunde intellegitur amplitudo, dein, cum omnes quae volunt eminentia videri candicanti faciant colore, quae condunt nigro, hic totum bovem atri coloris fecit umbraeque corpus ex ipsa dedit, magna prorsus arte in aequo extantia ostendente et in confracto solida*



[22]) Plinius XXXV 76.

[23]) Vgl. Hartwig Meisterschalen S. 108 A. 1. Auch für den Esel auf der Iliupersis des Polygnot ist diese Verkürzung ausdrücklich bezeugt, XVII. Hallisches Winckelmanns-Programm S. 54.

[24]) *Bullettino napolitano* n. s. 1 1853 tav. VI; danach Wiener Vorlegeblätter Ser. III Taf. IV 1. Vgl. Jatta *Catalogo* nr. 1088.

[25]) „Es darf nichts aus dem Bilde auf uns zukommen, sondern wir müssen in das Bild hineinschreiten, um eine einheitliche Tiefenbewegung zu behalten. Das gelingt nur dadurch, dass hinter der Verkürzung etwas ist, was den Blick und die Tiefenvorstellung stark nach hinten zieht, — also irgend eine Ferne. Indem sich so die Verkürzung nach hinten

omnia. Brunn[26]) hat zur Veranschaulichung auf das bekannte Pferd des Alexandermosaiks verwiesen, aber abgesehen davon, dass dieses von hinten gesehen wird, ist dort auch der Eindruck der Tiefenbewegung keineswegs so erreicht, wie bei unserem Bilde, — vielleicht durch die Schuld des Mosaicisten, aber jedenfalls ist zu beachten, dass ein Gegenstand im Hintergrund, der die Tiefenbewegung weiterführen könnte, fehlt. Helbig verweist auf das pompejanische Bild mit dem Stieropfer (Nr. 1911), dessen Veröffentlichung noch immer aussteht. Aber auch dort wird das verkürzte Thier vom Rücken gesehen und ist überdies von weisser Farbe. Sowohl hinsichtlich der Färbung als der Stellung ist der Esel auf unserm Bilde[27]) eine weit bessere Analogie zu jenem Stiere des Pausias. Wir dürfen also getrost den Maler des „müden Silen" zu jenen von Plinius erwähnten Nachahmern des sikyonischen Meisters rechnen.

So sehr dies alles zu einer Datirung ins vierte Jahrhundert und zu einer Zutheilung des Bildes an die sikyonische Schule lockt, so muss doch immer wieder betont werden, dass wir von der Malerei des dritten Jahrhunderts zu wenig wissen, um diese Periode ohne weiteres ausschliessen. Und manches in dem Bilde athmet doch wirklich alexandrinischen Geist. Silen, den die frühere Zeit gern im obscönen Verkehr mit Mänaden zeigt, erscheint hier in Gesellschaft vornehmer Frauen. Jeder lascive Gedanke ist ausgeschlossen. Gerade in dieser für den alten Trinker so ungewöhnlichen Situation liegt das Neue und, wenn man will, Pikante. Und dann, das Staunen der Mädchen über den seltsamen Gast ist doch eine Art Kritik, wie sie die Epigonenzeit den mythologischen Gebilden der Vorzeit gegenüber empfindet. Der Satyr wundert sich über sein Schwänzchen, der Knabe und sein Liebchen betrachten erstaunt das gefundene Erotennest. Aber freilich finden sich Vorläufer dazu schon ziemlich früh. Schon die Satyrn des Timanthes, die den Daumen des Kyklopen mit dem Thyrsos messen, gehören in gewisser Beziehung hierher.

Dass das Original des Gemäldes sich in Athen befand, wird man, wenn anders unsere Erklärung zutrifft, mit ziemlicher Bestimmtheit annehmen. Ein Athener braucht der Maler darum natürlich nicht gewesen zu sein. Den Anlass der Weihung können wir selbstverständlich so wenig errathen, wie bei dem Kentaurenbilde. Dass das Anathem einem dramatischen Sieg galt, erscheint durch den Gegenstand ausgeschlossen; an einen lyrischen Sieg könnte man allenfalls denken. Aber andererseits genügt es ja, dass der Schauplatz der Legende die Burg war, um deren bildliche Verherrlichung auf einem Votivgemälde für die Burggöttin zu rechtfertigen.

---

stark fortsetzt, wird sie in die allgemeine Tiefenbewegung eingereiht und bezeichnet bloss eine zur gegenständlichen Anschauung gewordene Strecke. Anderseits übernimmt die durch den Hintergrund angeregte Tiefenbewegung die Arbeit, die Verkürzung zu verstärken, und entlastet damit die in der verkürzten Form liegenden Anregungen zur Tiefenvorstellung." Hildebrand a. O. 53.

[26]) Künstlergeschichte II 148.

[27]) Vergleichen liesse sich übrigens auch das in Vorderansicht verkürzte Pferd auf einem der schönen Bilder aus Stabiae Helbig 1389a (*Pitt. d'Erc.* IV 44, Ternite 3. Abth. I 5, *Strena Helbigiana* S. 269). Aber der Maler hat es in eine Thür gestellt und so auf alle Tiefenwirkung verzichtet.

Excurs

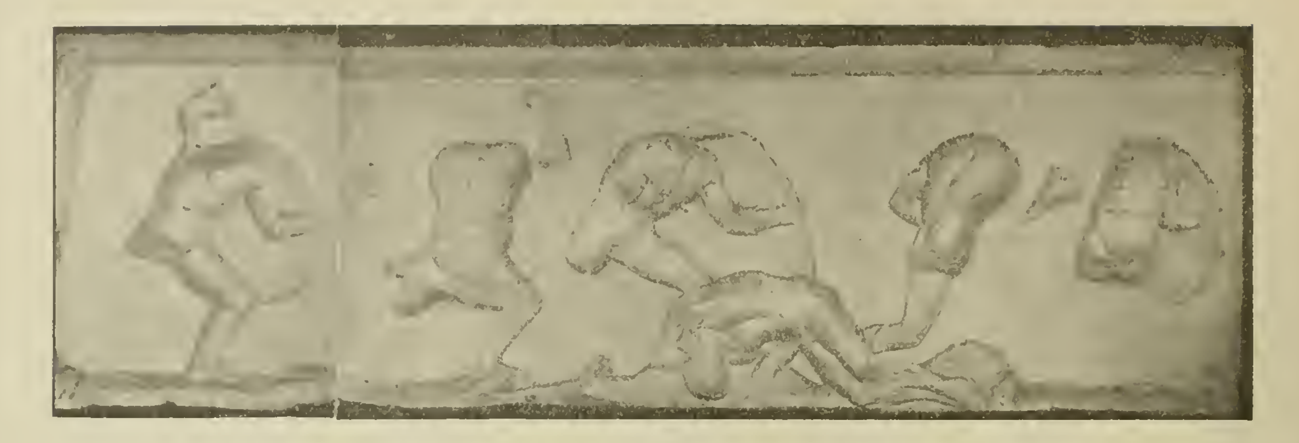
über den Ostfries des sog. Theseions.

Die schattenhafte Gestalt des attischen Königs Amphiktion, mit der wir uns oben S. 9 ff. eingehend beschäftigt haben, will Sauer auf dem östlichen Theseionfriese erkennen, einem Bildwerke, das bisher den energischsten Deutungsversuchen auch der gewandtesten Interpreten beharrlichen Widerstand geleistet hat. Auch Sauer hat nach meiner Ansicht das Wort des Räthsels nicht gefunden, ebenso wenig bin ich selbst im Stande, eine abschliessende Lösung zu bieten, und wer von jeder archäologischen Interpretation fertige Resultate verlangt, der möge das Folgende ungelesen lassen. Wer aber mit mir der Ansicht ist, dass schon ein klarer Einblick in den Charakter des dargestellten Vorgangs ein nicht zu verachtender Gewinn und die scharfe Formulirung des Problems häufig der Interpretation bestes Theil ist, den darf ich vielleicht bitten, mit mir die Folgerungen zu ziehen, die sich aus den neuen von Sauer aufgestellten Gesichtspunkten ergeben. Denn in der That hat dieser der ganzen Frage eine neue Basis gegeben und der bisher in einer schweren, wenn auch verzeihlichen Täuschung befindlichen Exegese die richtige Bahn gewiesen, ein grosses Verdienst, fast grösser als das, auf dieser Grundlage nun die richtige Benennung der Figuren zu finden, worauf wir, wie ich überzeugt bin, nicht mehr lange zu warten haben werden. Eine kleine Förderung zu diesem Ziel hin hoffe ich durch die folgenden Betrachtungen zu bieten, die ich zwar schon in dem Litterarischen Centralblatt kurz angedeutet habe, aber gerade darum hier etwas näher ausführen und begründen möchte.

Zunächst also will ich nochmals in Kürze zeigen, warum Sauers eigene Deutung abzulehnen ist. Nicht darum, weil die nach ihm auf dem Friese dargestellte Sage uns in dieser Form nirgend auch nur annähernd überliefert, sondern von dem Interpreten selbst aus sehr dürftigen Elementen construirt ist. Dieses Recht gestehe ich vielmehr den Exegeten ohne Weiteres zu. Ja, ich muss behaupten, dass ich es im vorliegenden Falle als ein sicheres Resultat der stattlichen Reihe verfehlter Erklärungen betrachte, dass uns die Sage, um die es sich handelt, überhaupt nicht litterarisch überliefert ist. Der Interpret hat also geradezu die Pflicht, sie aus der Darstellung heraus zu reconstruiren. Nur muss der auf solche Weise gewonnene Mythos mit der uns ja hinreichend bekannten attischen Sagenanschauung des fünften Jahrhunderts im Einklang stehen und sich mit der bildlichen Darstellung möglichst vollkommen decken. An beidem gebricht es bei der Sauerschen Deutung. Erichthonios, der von Hephaistos auf mystische Weise Erzeugte und von der Erde Geborene, soll in der Hauptfigur, dem stolzen und kühnen jugendlichen Vorkämpfer in der Mitte erkannt werden, und der Gegenstand der ganzen Darstellung soll sein, wie er den König Amphiktion, der sich die Herrschaft angemasst hat, bekämpft, besiegt und vertreibt. Den Hergang stellt sich Sauer folgendermassen vor. Amphiktion befindet sich auf der Burg, die ihm die Pelasger verschanzt haben. Erichthonios mit den Seinen ist eben im Begriff, das Pelargikon zu stürmen, das der Bildhauer in beispielloser Kühnheit durch vier steineschiebende Pelasger, „die lebendig gewordene Mauer“, symbolisch bezeichnet. Diese barbarischen Knechte des Amphiktion leisten allein noch Widerstand, seine attischen Anhänger wenden

sich zur Flucht: nur in der unmittelbaren Umgebung des bereits verzagenden Königs, der in der Mittelfigur der rechten Eckscene erkannt wird, bereitet man noch einen letzten Versuch der Gegenwehr vor. Diese Handlung, behaupte ich, steht im Widerspruch mit unverrückbaren Zügen der attischen Sage. Erichthonios wächst auf der Burg im Tempel der Athena auf, als Pflegesohn des Kekrops, aber von der Göttin selbst erzogen. Die älteste Sage, die von Amphiktion noch nichts wusste, wird erzählt haben, dass er, nachdem des Kekrops eigener Sohn Erysichthon gestorben war, einfach in dessen Rechte eingetreten sei. Später, als zwischen Kekrops und Erichthonios Amphiktion und obendrein noch Kranaos eingeschoben wurde, musste freilich der Pflegling der Athena, um die Herrschaft zu erlangen, erst den fremden Usurpator vertreiben, wie dies denn auch bei Apollodor III 19, 6, 6 und bei Pausanias I 2, 6 zu lesen steht. Schwerlich aber hat man sich diesen Vorgang näher ausgemalt; sollte man es doch gethan haben, so ist es gewiss nicht in der Form geschehen, dass Amphiktion den Erichthonios von der Burg und aus der Stadt vertrieb, dieser dann in einer der Demen oder gar ausserhalb Attikas Schutz suchte und darauf mit fremder, wenigstens nicht stadtathenischer Hilfe die Akropolis stürmte; denn das sind alles unmittelbare Consequenzen aus Sauers Deutung, wenn er sie auch selbst nicht gezogen hat. Apollodor knüpft die Erlangung der Herrschaft unmittelbar an die Jugendpflege an: *ἐν δὲ τῶι τεμένει τραφεὶς Ἐριχθόνιος ὑπ' αὐτῆς Ἀθηνᾶς, ἐκβαλὼν Ἀμφικτύονα ἐβασίλευσεν Ἀθηνῶν.* Soll Athena geduldet haben, dass man ihren Schützling aus ihrem eigenen Tempel vertrieb? Nein, Erichthonios ist mit der Akropolis so eng verwachsen, dass er nicht einmal zeitweilig von ihr entfernt, am wenigsten aber als Stürmer auf die Burg und als Zerstörer der Burgmauer gedacht werden kann. Pausanias sagt: *ὑπὸ Ἐριχθονίου καὶ τῶν συνεπαναστάντων ἐκπίπτει*, stellt sich also den Hergang als eine Revolution vor. Diese kann sich aber ganz gut auch innerhalb der Burgmauer abspielen, falls man sich Amphiktion dort oben wohnend vorstellte. Notwendig ist dies freilich keineswegs. Den Palast des Aigeus denkt man sich beim Delphinion gelegen[1]), und Amphiktion, den kein Cult und kein Denkmal mit der Burg verknüpft, kann ganz wohl im Ilisosthal unter den thessalischen Cultstätten beim Grabe seines Vaters Deukalion wohnend gedacht worden sein. Und weiter, ist es überhaupt denkbar, dass die Sage von einer Zerstörung des Hortes der Burg, des Pelargikon, erzählt haben sollte, einer Zerstörung durch den eigenen Landeskönig und, wenn wir einer weiteren Hypothese Sauers Glauben schenken, obendrein durch den Blitzstrahl des Zeus, was doch bedeuten würde, dass es nicht wieder aufgerichtet werden durfte? Aber lassen wir diese auch aus anderen Gründen unhaltbare Hypothese fallen, sehen wir auch von der bereits an anderer Stelle von mir aufgeworfenen Frage ab, wer denn dem Erichthonios die durch Wunderkraft errichtete Burgmauer wieder repariren soll, wenn er die Baumeister selbst erschlägt: die Sage konnte unmöglich in dieser Weise eines der ehrwürdigsten Denkmäler der Heimath schänden; mochte es auch thatsächlich in historischer Zeit gebrochen sein und nur noch in Trümmern daliegen, selbst diese Trümmer hat um diese Zeit noch der delphische Gott als heilig bezeichnet. Aber nicht nur die Sage, auch das Bildwerk selbst sträubt sich gegen die Erklärung von Sauer. Eine Mauer durch ihre Baumeister, die die einzelnen Bausteine

[1]) Plutarch *Thes.* 12, vgl. Wachsmuth, Stadt Athen I S. 411.



in der Luft vor sich herschieben, zu symbolisiren, ist nicht nur ein Wagestück, das Sauer selbst als eine Umschreibung des Undarstellbaren bezeichnet, sondern gelinde gesagt eine Unklarheit, die den schärfsten Tadel verdienen würde. Wie die Pelasger nach der Vorstellung des fünften Jahrhunderts die riesigen Steine handhabten, darüber bringt uns ein soeben in der *Strena Helbigiana* S. 116 f. von Hauser veröffentlichtes Vasenbild erwünschte Aufklärung. Sie schwingen sie keineswegs wie Federbälle in den Händen, sondern schleppen sie mühsam auf der Schulter herbei. Und wie sollen wir es verstehen, dass zwei dieser Pelasger, die doch als symbolische Mauer an die Stelle, wo wir uns diese denken sollen, gefesselt sein müssten, weit ausserhalb der Mauer gefangen und verwundet werden? Das zeigt doch, dass diese Riesen vor dem andringenden Helden langsam zurückweichen. Zuerst haben sie ganz links gestanden, dort wo wir die Scene der Fesselung sehen; der Held hat sie mächtig anstürmend bis zur Mitte des Frieses zurückgetrieben. Der Weg, den er zurückgelegt hat, wird sehr geschickt durch den Gefesselten und den Gefallenen bezeichnet. Endlich kommt bei Sauers Erklärung ein sehr wesentlicher Punkt der Darstellung nicht völlig zu seinem Recht. Wie von der einen Seite nur die Riesen, so kämpft von der anderen nur der Hauptheld, der vermeintliche Erichthonios. Seine Gefährten, obgleich sie mit Helm und Schild, Speer und Schwert versehen sind, kämpfen gar nicht, sondern eilen nur hinter jenem Helden her. Das hat Sauer selbst namentlich hinsichtlich der beiden ersten Krieger auf dem oben abgebildeten Stück, die man sich früher gegen einander kämpfend dachte, sehr richtig festgestellt. Und selbst wenn sie die Waffen schwingen, was grösstentheils auf unsicherer Annahme beruht, thun sie es nicht zum Stoss oder Schlag. Zwar will Sauer zwei Löcher am Leibe des gefallenen Riesen als Speerwunden deuten, die ihm dann allerdings von einem seiner bewaffneten Gegner beigebracht sein müssten. Aber die Gestalt der Löcher ist einer solchen Auffassung keineswegs günstig, wenn ich sie auch nicht plausibel zu erklären vermag. Diese Krieger also ziehen ihrem Führer nach wie die Aehrenleser dem Schnitter. Selbst die ihm auf der Ferse Folgenden machen keine Miene, ihm bei seinem Kampfe zu helfen, am wenigsten in Sauers Ergänzung; solcher Bundesgenossen hätte Erichthonios wahrscheinlich entrathen können.

Aber doch enthält Sauers Besprechung einen ausserordentlich fruchtbringenden Gedanken. Sehr richtig sagt er, dass die gewaltigen Felsblöcke von den Riesen nicht, wie man bisher allgemein



annahm, geschleudert werden. Ein Vergleich mit den steinschleudernden Kentauren des Westfrieses stellt dies völlig ausser Frage. „Was vor Augen steht, ist, dass die Steine, als wenn sie an den Händen der Pelasger hafteten, von ihnen frei durch die Luft geschoben werden“, sagt Sauer, abgesehen von der Benennung der Gestalten, sehr richtig. Am deutlichsten ist dies Festhaften bei der zweiten dieser mächtigen Gestalten, die nicht schiebt, sondern die linke Hand, an der der Felsblock gleichsam festklebt, gesenkt hat oder vielleicht auch eben emporheben will. „Das Wunder ist da“, sagt Sauer wieder sehr richtig, aber sehr vorschnell nimmt er an, dass das Wunder einfach erfolglos und zwecklos sei, wenn man die Steine als Schutz- oder Trutzwaffen auffasse, da sie weder genügende Deckung gewähren noch den Gegner ernsthaft schädigen könnten. Suchen wir lieber zuerst zu verstehen, wie die Riesen mit jenen Felsen operiren, wobei ich den Leser bitte, die Textabbildungen zu Rathe zu ziehen, die, mit freundlicher Erlaubniss der Bruckmannschen Verlagsbuchhandlung nach Tafel 406. 407 der Brunn'schen Denkmäler verkleinert, den mittleren von den beiden Göttergruppen eingeschlossenen Theil des Frieses zeigen. Prüfen wir nun zuerst die Stellung der beiden Riesen — ich behalte der Einfachheit wegen diese Bezeichnung von allerdings sehr bedingter Richtigkeit bei — der beiden Riesen also, die allein noch energischen Widerstand leisten. In Rückenansicht, den linken Arm im Stoss oder nach dem Stoss weit vorgestreckt, den rechten zum Stoss ausholend gekrümmt und weit zurückgenommen, ist das nicht ganz und gar die Haltung von Faustkämpfern? Freilich stehen sie nicht wie am Boden festgewachsen da, wie wir sie auf Vasen zu sehen pflegen. Der vordere prallt vor dem Ansturm des Helden zurück, der zweite stürmt eben erst heran; es handelt sich ja auch nicht um Faustkampf in der Palästra, sondern um Faustkampf auf dem Schlachtfeld. Die an den Händen klebenden oder vielleicht sogar festgewachsenen Felsstücke sollen offenbar die Wucht des Stosses und des Schlages in's Grausige steigern; in dieser Fabelwelt der Riesen haben sie dieselbe Bedeutung wie im gewöhnlichen Leben die Faustriemen. Und nun vergleiche man damit die Stellung und Haltung des mit vorgestrecktem linken Arm mächtig andringenden Hauptthelden; correspondirt sie nicht mit der der Riesen vollständig? Man denke sich bei dem vorderen Riesen die Felsblöcke, bei dem Helden das Himation weg, über das unten noch zu reden sein wird, und man hat die schönste Gruppe eines Faustkämpferpaares. Damit würde sich denn auch die Frage nach der Ergänzung des rechten

Armes sehr einfach lösen. Dass er erhoben gewesen sein muss, bedarf keines Beweises. Dass er keine Stoss- oder Hiebwaffe geführt haben könne, hat Sauer S. 109 meines Erachtens zur Evidenz erwiesen. Aber ehe man sich entschloss, ihm das Symbol der Weltherrschaft, den Donnerkeil, zu geben, hätte man sich doch füglich erst überlegen sollen, ob er überhaupt eine Waffe geführt habe. Wird die Figur in Haltung und Bewegung nicht mit einem Male verständlich, wenn wir sie uns mit geballter Faust zum Schlage ausholend denken? Zu Gunsten dieser Hypothese spricht auch, dass am Leibe des Gefallenen in dieser Gruppe keine Wunden sichtbar sind. Freilich könnten sie auch gemalt gewesen oder es könnte der Phantasie des Beschauers überlassen geblieben sein, ihr Vorhandensein zu errathen, aber es kommt noch ein Zweites hinzu: die bedeutende Entfernung zwischen dem Gefallenen und dem Sieger. Gerade dieser Umstand verleitete Sauer zu dem Schluss, dass der Held eine in die Ferne wirkende Waffe geführt haben müsse. Aber wie, wenn er nur mit der Faust seine Gegner betäubt? Dann werden diese vielleicht eine Strecke weit zurücktaumeln und alsbald ihrer Sinne beraubt zu Boden stürzen. Und eben dieses Zurücktaumeln veranschaulicht uns der Riese zwischen dem Gefallenen und dem vordersten Kämpfer, dessen Bewegung Sauer sehr richtig als ein Wanken bezeichnet. Auch die von diesem vorgeschlagene Ergänzung des rechten Armes, dessen Hand an Stirn oder Oberkopf gefasst haben soll, können wir uns wohl gefallen lassen. Für einen, der durch einen Faustschlag an den Kopf getroffen ist, passt das vortrefflich. Wir würden also diese wichtigste Gruppe, die einzige des ganzen Frieses, in der wirklich gekämpft wird, so zu verstehen haben, dass die vier Riesen einer nach dem andern dem Helden zu dem ebenso eigenartigen als furchtbaren Faustkampfe gegenübertreten, der Reihe nach von ihm getroffen und, wenn nicht getödtet, so doch betäubt werden: zuerst der Gefallene, dann der Wankende, als dritter der jetzt zuvorderst stehende; und wenn dieser besiegt ist, muss auch noch der vierte, der eben erst herankommt, überwunden werden. Passt nun die gleiche Annahme auch für die beiden anderen gleichartigen Wesen, von denen der eine weit zurück hinter dem Sieger am Boden liegt, der andere in der nicht mit abgebildeten linken Eckgruppe eben gefesselt wird? Ich glaube dies getrost bejahen zu dürfen; wir müssen uns nur vorstellen, dass dem Helden auf seinem Wege vom linken Ende des Frieses bis zur Mitte schon zwei solcher Faustkämpfer entgegengetreten sind. Dass die angeblichen Wunden an dem Gefallenen auf der linken Frieshälfte sehr problematisch sind, haben wir schon oben constatirt. Dass er todt und nicht bloss betäubt sei, lässt sich nach seiner Lage gewiss nicht mit Bestimmtheit behaupten. Von dem Riesen in der linken Eckscene, dem ersten, den der Held getroffen hat, würden wir uns dann zu denken haben, dass er aus seiner Betäubung wieder erwacht ist und nun wehrlos und widerstandsunfähig von den Anhängern des Helden gefesselt wird, ein Loos, das vermutlich auch die übrigen Riesen erwartet.

Wenn sich, wie ich glaube, bisher alles gut zusammengeschlossen hat, so erhebt sich jetzt eine Frage, die ich zu lösen nicht im Stande bin. Was wird aus den Felsblöcken, die während des Faustkampfes an den Händen der Riesen festzuhaften scheinen, wie das Eisen am Magnet? Die beiden Gefallenen haben leere Hände, von dem Gefesselten ist dasselbe mit Bestimmtheit vorauszusetzen. Bei dem getroffen Zurücktaumelnden haftet nur noch an der linken Hand der Stein, denn von einem an

der rechten Hand sitzenden müssten Spuren vorhanden sein. Nur der Kämpfende und der zum Kampf Herbeieilende haben noch an beiden Händen diesen wunderbaren Cestus. Also muss der Held die Macht haben diese Felsblöcke von den Händen seiner Gegner zu lösen und vielleicht gerade dadurch ihre Widerstandsfähigkeit zu brechen. Dass er, wenn er sich in den Kampf mit Zauberern einlässt, selbst mit Zauberkraft begabt gedacht wird, ist ja nicht befremdlich; aber man fragt sich, wo sind diese von den Händen der Riesen gelösten Felsblöcke hingekommen? Zergehen sie etwa unter der Berührung seiner Hand, wie Schnee in der Sonne[2]) und haben wir es so zu verstehen, dass er an den Felsen in der Rechten seines Gegners nur einfach seine Handfläche legt? Offenbar hängt diese Frage aufs engste mit der anderen ebenso unlösbaren zusammen, worauf denn das Festhaften der Steine an den Händen eigentlich beruhe. Vergeblich habe ich in der litterarischen Ueberlieferung und auch im Glauben anderer Völker nach einer ähnlichen Vorstellung gesucht. Wir können eben nur constatiren, dass der Künstler des Frieses dieses Wunder ganz unzweideutig dargestellt hat, unzweideutig wenigstens, nachdem uns Sauer die Augen geöffnet hat. Wer sich aber an die Lösung dieses Problems heranwagen will, der wird sich auch die Frage vorzulegen haben, ob diese wunderbaren Waffen denn wirklich Felsblöcke sind. Wenn ich sie mit den Steinsitzen der Götter vergleiche, so möchte ich das nicht unbedingt bejahen. Man könnte z. B. auch an Metallklumpen, vielleicht sogar in glühendem Zustand, denken, was durch Bemalung deutlicher gemacht sein konnte. Dass aber der Held thatsächlich über magische Kräfte gebietet, scheint mir noch durch einen anderen Zug unverkennbar angedeutet. Den Stein in der Linken seines Gegners, obgleich er ihm fast die Flanke berührt und schon die Falten seines Himations nach links und hinten drängt, scheint er gar nicht zu beachten, geschweige denn abzuwehren. „Er muss sich sehr sicher fühlen", bemerkt Sauer durchaus treffend. Kein Zweifel, er ist unverwundbar. An seinem gefeiten Leib ist der von dem Riesen mit der Linken geführte Stoss abgeprallt; darum lässt dieser den linken Arm langsam herabsinken, holt aber gleichzeitig mit der Rechten zum Stoss aus. Diesen zweiten Stoss aber scheint der Held durch die blosse Berührung mit seiner linken Hand zu pariren, während er selbst die Rechte zum vernichtenden Schlage hebt.

Ehe wir unseren Weg, der von hier ab ins Reich des Problematischen führt, weiter verfolgen, empfiehlt es sich zuerst festzustellen, ob ausser diesen sechs Riesen noch andere Figuren des Frieses zu den Gegnern des Helden gehören. Für die Gewaffneten links von der Hauptfigur hat bereits Sauer dies mit so durchschlagenden Gründen abgelehnt, dass ich mich mit dieser Annahme hier nicht aufzuhalten brauche. Dagegen glaubt Sauer ebenso entschieden sowohl in den beiden Laufenden rechts hinter den Riesen als in den fünf Figuren der von mir nicht mit abgebildeten rechten Eckgruppe Parteigenossen der Riesen erkennen zu dürfen. Von jenen Laufenden sei es klar, dass sie fliehen. Warum? Die Bewegung und nach Sauers durchaus plausibeler Ergänzung auch die Kopfwendung sind ganz dieselben, wie bei der Figur gleich hinter dem Helden und dem dieser verblüffend ähnlichen

---

[2]) Den Gedanken, dass die Erhöhungen, auf denen die beiden Gefallenen liegen, die zu einer breiartigen Masse zermalmten Felsen, ihre einstige Waffe, seien, möchte ich a limine abweisen. Offenbar hat diese Terrainangabe nur den Zweck, die Körper höher zu legen, um sie dem von unten blickenden Auge besser sichtbar zu machen.

Krieger der linken Eckscene, der, gleich hinter der Göttergruppe, zur Mittelscene überleitet. Wie diese beiden im Vorwärtsstürmen ihre Gefährten auffordern, ihnen zu folgen, so ist es auch denkbar, dass die beiden fraglichen Krieger an den durch den Haupthelden beschäftigten Riesen vorbeigeeilt sind und sich nach der Kampfgruppe oder nach ihren weiter hinten befindlichen Genossen umblicken. Hätte der Künstler Fliehende darstellen wollen, so dürfte man erwarten, dass wenigstens einer von ihnen noch den Speer rückwärts schleudern würde. Nach meiner Auffassung veranschaulichen sie die Folge des Sieges — die von den Riesen versperrte Bahn ist frei — und zusammen mit den beiden ähnlichen Figuren weiter links bilden sie Einschnitte in der Composition, die den Fortschritt der Vorwärtsbewegung markiren. Ueber die rechte Eckgruppe ist es trotz Sauers eingehender Analyse auch jetzt noch schwer ein bestimmtes Urtheil zu fällen, da die Ergänzung fast aller Figuren problematisch bleibt. So viel scheint indessen sicher, dass der der Göttergruppe zunächst befindliche Krieger eine Bewegung nach links, also jenen beiden Heranlaufenden entgegen macht. Dadurch scheint allerdings der Gedanke ausgeschlossen, dass diese fünf auch von links her gekommen und als die ersten am Ziele angelangt seien. Aber ein feindliches Verhältniss zu der Partei des Helden und ein freundliches zu den Riesen folgt daraus noch keineswegs. Man kann sich z. B. vorstellen, dass sie in die Gewalt der Riesen gerathen seien und der ganze Kampf geführt werde, um sie zu befreien. Man kann sich auch vorstellen, dass sie dem Helden und seiner Schaar entgegenziehen und die Riesen das hindern wollen. Die Bewaffnung würde dieser letzteren Annahme günstiger sein und auch die allerdings nicht ganz einwandsfreie Ergänzung des einen als Trompeter, des andern als Bogenschützen, wie sie Sauer vorgeschlagen hat, sich ganz gut mit ihr vertragen. Jedesfalls scheint es mir methodisch, Figuren, die in Tracht und Bewaffnung völlig mit einander übereinstimmen, nicht verschiedenen Parteien zuzuweisen, und daher möchte ich an dem Satze festhalten: die feindlichen Mächte, die auf diesem Friese überwunden werden, sind einzig und allein durch die sechs Riesen repräsentirt.

Aber wer sind nun diese Riesen? Da sie über Zauberkräfte verfügen, denkt man natürlich zuerst an die Telchinen und die vielleicht nicht bedeutungslose Sechszahl erinnert an die sechs Igneten, die Poseidon mit der Telchinin Halia erzeugt hat. Mit Rücksicht auf diese Benennung habe ich oben auf die Möglichkeit hingewiesen, dass die Masse an den Händen der Riesen Metall sein könne. Aber die Sage bietet wenigstens in der überlieferten Fassung[3]) kein Moment, das sich mit der Darstellung auf dem Friese in Beziehung bringen liesse. Und wie käme überhaupt eine rhodische Sage an einen athenischen Tempel? Allerdings gab es auch in Arkadien, Sikyon und Böotien Telchinen, und einmal hören wir, dass Apollon sie, und zwar in Wolfsgestalt, vernichtet habe (Serv. Aen. IV 377), aber die Nachrichten sind zu fragmentarisch, um eine feste Anknüpfung zu gestatten. Immerhin ist es möglich, dass der verschollene Mythos in dieser Richtung zu suchen ist.

Erwägt man andrerseits, dass die Riesen Faustkämpfer sind, so wird manchem der Phlegyerkönig Phorbas in den Sinn kommen, den Apollon im Faustkampfe überwindet.[4]). Allerdings weiss

---

[3]) S. Preller, Griech. Mythologie I[4] S. 607.

[4]) Bekanntlich schon im homerischen Hymnos V. 211 erwähnt, vgl. Schol. Il. Ψ 660 und Philostrat *imag.* II 19.

wenigstens Philostrat nichts von Zauberkünsten noch von Steinen oder Metallklumpen, die an den Händen haften, sondern lässt Phorbas sich nach der üblichen Weise die Hände mit Riemen umwinden; auch ist nach den allerdings sehr dürftigen Zeugnissen, nur Phorbas selbst Faustkämpfer, nicht auch sein Volk oder, woran man ja ebenfalls denken könnte, seine Söhne. Aber im Bereich des mythologisch Denkbaren liegen beide Vorstellungen durchaus, sowohl die Uebertragung der Eigenschaft des Königs auf sein Volk, als die märchenhafte Ausmalung der Art des Zweikampfes. Liesse sich eine Zusammenschmelzung der Phlegyer mit den Telchinen wahrscheinlich machen, oder liessen sich auch jene als Zauberer erweisen, so wäre viel gewonnen. Begrifflich stehen ja die „Feuermänner" den „Erzarbeitern" nahe genug. Als Sieger haben wir beide Male Apollon gefunden, und diese Benennung der Hauptfigur des Frieses hat doch wirklich ausserordentlich viel für sich. Auch Sauer hat sie vorgeschwebt S. 126; aber er hat sie abgelehnt, weil er keine für den Gott passende Waffe fand, ein für uns hinfällig gewordener Gegengrund. Für einen Gott passt die Unverwundbarkeit und die magische Kraft der Hand, für einen Gott und nur für einen solchen, dass seine Anhänger ihm die Arbeit des Kampfes allein überlassen oder, wie wir den Vorgang vielleicht richtiger auffassen werden, dass während sein Volk in den Kampf zieht, er selbst sich an die Spitze stellt und als *πρόμαχος* die Feinde schlägt, wie Hermes mit dem Schabeisen des Palästriten nach tanagreischer Legende die Eretrier (Paus. IX 22, 2). Auf Apollon passt die sonst bei einem Kämpfer, namentlich einem heroischen, sehr auffallende Ausstattung mit dem Himation, auf Apollon die ganze Erscheinung, und die „gewisse Derbheit der Körperbaus", die Sauer zu bemerken glaubt, wäre hier, wo er als Faustkämpfer erscheint, besonders passend. Wie sehr endlich die ganze Situation für den Gott passt, der sowohl *βοηδρόμιος* als Meister im Faustkampfe[5]) ist, darüber brauche ich keine Worte zu verlieren. Nun wollen wir uns erinnern, dass bereits ein so ausgezeichneter Kenner der attischen Topographie wie U. Köhler das Theseion für Apollon *πατρῷος* in Anspruch genommen und damit bei Löschcke und Maass Zustimmung gefunden hat. Eine Zeit lang schien ja freilich die Hephaisteion-Hypothese besser begründet, der auch ich mich noch bis vor kurzem rückhaltlos angeschlossen habe, aber es lässt sich nicht verkennen, dass in den letzten Jahren ihre Chancen ausserordentlich gefallen und dadurch die der Identificierung mit dem Apollon-Tempel sehr gestiegen sind. Also auch von topographischer Seite würde der Deutung der Hauptfigur als Apollon nichts im Wege stehen.

Ich würde meine Pflicht als Interpret nicht ganz erfüllen, wenn ich nun nicht auch zu zeigen versuchte, wie sich von dem gewonnenen Standpunkt aus der ganze Vorgang verstehen liesse. Dass es sich dabei nur um eine Möglichkeit handelt, brauche ich wohl kaum noch besonders zu betonen; aber wo die litterarische Ueberlieferung versagt, sind wir eben auf den Versuch angewiesen, den Mythos zu reconstruiren. Dass die Heerschaar, der Apollon als *βοηδρόμιος* voranzieht, Athener sind, versteht sich bei einem athenischen Tempelschmuck von selbst. Von den Phlegyern heisst es, dass sie von Apollon *πλείονα .... τολμῶντες ἀδικήματα* auf Geheiss des Zeus vernichtet worden seien

[5]) Preller, Griech. Myth. I[4] S. 273; vgl. auch Plut. *quaest. conv.* p. 724 D *πύκτῃ μὲν Ἀπόλλωνι Δελφοὺς ἱστοροῦσι θύειν.*

(Schol. Il. Λ 301); namhaft gemacht werden von ihren Frevelthaten die Eroberung von Theben und die Zerstörung des delphischen Tempels. Localisirt werden sie von Pherekydes in der thessalischen Stadt Gyrton, von Ephoros aber in Daulis, also an der Strasse nach Delphi, und dass ihr König Phorbas den Weg nach dem pythischen Heiligthume sperrt, wie in einem anderen Mythos Kyknos, und Apollon mit ihm *ὑπὲρ τῶν παρόδων* kämpft, weiss selbst noch Philostrat *im.* II 19. Es ist klar, dass nach dem ersten heiligen Krieg diese Phlegyer für das mythische Prototyp der bösen Phoker gelten konnten und wohl auch gegolten haben. Die Passage nach Delphi frei zu machen sind die Athener ausgezogen, aber der Gott selbst stellt sich an ihre Spitze und überwältigt die Frevler. Sollte dies richtig sein, so würden wir in der rechten Eckgruppe die Bewohner von Delphi zu erkennen haben und in der mittleren Figur, für die Sauer mit Recht einen bestimmten mythischen Namen verlangt, vielleicht ihren König Delphos. Das Ganze verherrlicht die Verbindung Athens mit Delphi, wie das für den Tempel des Apollon *πατρῷος* besonders passend ist, und ist zugleich eine mythische Einkleidung des ersten heiligen Krieges, der, wenigstens meiner Ueberzeugung nach, diese Verbindung zuerst geschaffen hat. Es ist ein anderer mythischer Ausdruck für denselben Gedanken, den auch die bei Aischylos Eum. 12 verschwebende Sage befolgt:

πέμπουσι δ' αὐτὸν καὶ σεβίζουσιν μέγα
κελευθοποιοὶ παῖδες Ἡφαίστου, χθόνα
ἀνήμερον τιθέντες ἡμερωμένην,

nur dass hier umgekehrt die Athener dem Gotte voranziehen und der Zug nach Delphi nicht als ein Kriegszug, sondern als eine Procession gedacht wird. Auf diese Weise fällt auch die Schwierigkeit weg, dass man die Göttergruppe rechts entweder als die Schützer der den Athenern feindlichen Partei betrachten oder als höchst ungeschickt angebracht bezeichnen müsste. Zeus, Hera, Athena in der Gruppe links repräsentiren deutlich Athen, die Gruppe rechts doch wohl das Durchgangsland nach Delphi, Boiotien; die dritte Gottheit aber, in der Sauer Hephaistos sehen will, wird wohl Dionysos sein, als welchen sie schon Schultz bezeichnet hat.

Ich muss es mir versagen, die politischen Bezüge, die dieser Darstellung ohne Zweifel zu Grunde liegen, an dieser Stelle weiter zu verfolgen. Aber aussprechen möchte ich noch, dass, falls die vorgetragenen Hypothesen einen richtigen Kern enthalten sollten, Heinrich Brunn den Grundgedanken der Darstellung ganz richtig als „Forcirung eines Engpasses“ bezeichnet haben würde.

Halle a. S., Buchdruckerei des Waisenhauses.





Halle a. S., Buchdruckerei des Waisenhauses.

POSTUMES VIERUNDZWANZIGSTES HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM

NIOBE

EIN MARMORBILD AUS POMPEII.

VON

CARL ROBERT

FESTGRUSS DES ARCHÄOLOGISCHEN MUSEUMS DER UNIVERSITÄT HALLE-WITTENBERG AN DIE ARCHÄOLOGISCHE SECTION DER XLVII. VERSAMMLUNG DEUTSCHER PHILOLOGEN UND SCHULMÄNNER

HALLE A. S.
MAX NIEMEYER
1903



POSTUMES VIERUNDZWANZIGSTES HALLISCHES WINCKELMANNSPROGRAMM

NIOBE

EIN MARMORBILD AUS POMPEII.

VON

CARL ROBERT

FESTGRUSS DES ARCHÄOLOGISCHEN MUSEUMS DER UNIVERSITÄT HALLE-WITTENBERG AN DIE ARCHÄOLOGISCHE SECTION DER XLVII. VERSAMMLUNG DEUTSCHER PHILOLOGEN UND SCHULMÄNNER

HALLE A. S.
MAX NIEMEYER
1903

Βροτοῖσιν οὐδέν ἐστ' ἀπώμοτον. Mit dem letzten Jahrhundert glaubte ich auch die von Heinrich Heydemann begründeten und mit der ihm eigenen warmen Hingabe gepflegten Hallischen Winckelmannsprogramme zu Grabe tragen zu müssen, ohne die Publikation der Marmorbilder aus Herculaneum und Pompeii nach den trefflichen Gilliéronschen Kopien, die unser Museum der Liberalität seines treuen Gönners, des Ehrenmitglieds des Kaiserlichen Archäologischen Instituts Herrn Geheimen Kommerzienrats Heinrich Lehmann, verdankt, abgeschlossen zu haben, und resigniert entschloß ich mich, was ich über das letzte Bild dieser Reihe, das einzige in Pompeii gefundene, zu sagen hatte, unter meine archäologische Nachlese zu verstecken. Heute darf ich, dank dem warmen Interesse und der verständnisvollen Fürsorge unseres Universitätskurators Herrn Geh Reg.-Rats Meyer, der durch eine außerordentliche Bewilligung die Reproduktion des Aquarells von Gilliéron ermöglicht hat, dieses Bild den zum Philologentag versammelten Fachgenossen zum Willkommen bieten. Winckelmanns Name aber durfte auch auf diesem Heft, obgleich es nicht zu seinem Geburtstage erscheint, um so weniger fehlen, als sich ja die Hallische Friedrichs-Universität rühmen darf, den Stifter der wissenschaftlichen Archäologie zu ihren Kommilitonen zu zählen. Meine Aufgabe aber muß sich diesmal darauf beschränken, das vor zwei Jahren im Hermes (XXXVI 1901 S. 368 ff.) Ausgeführte teils kurz zu rekapitulieren, teils zu berichtigen; denn etwas habe ich in der Zwischenzeit auch dazu gelernt.

Das Bild ist in einem westlich vom Apollo-Tempel gelegenen Hause des Vicolo della Fontana del gallo (Reg. IX ins. 15 nr. 2), bei einem zu Ehren der Großfürstin Olga von Rußland unternommenen Scavo, am 3. Februar 1872 ausgegraben worden.[1]) Von den Stücken, in die es zerbrochen war, sind nicht alle wieder aufgefunden worden, aber das Fehlende ist relativ belanglos und das Erhaltene schließt sich so wohl zusammen, daß weder die künstlerische Wirkung noch das Verständnis der Darstellung durch die unbedeutenden Lücken wesentlich beeinträchtigt wird, und da die rechte untere Ecke vorhanden ist, ergeben sich auch die Maßverhältnisse der Bildtafel, eine Höhe von 0,39 m bei einer Breite von 0,34 m.[2])

---

[1]) Giornale degli scavi di Pompei II p. 365 f.; Bullett. d. Inst. 1872 p. 169; Fiorelli Descrizione di Pompei p. 305.

[2]) Das Bild ist zuerst von R. Gaedechens im Giornale degli scavi di Pompei II tav. IX p. 238 ff. farbig publiziert und danach ohne die Farben von R. Engelmann in seinem Bilderatlas zu Ovids Metamorphosen Taf. IX Nr. 67 und in Roschers Mythologischem Lexikon III S. 410 Fig. 7 als Textillustration zu Sauers vortrefflichem Artikel Niobe wiederholt worden. Vgl. Sogliano, Le pitture murali Campane nr. 504 und vor allem Giulio Eman. Rizzo in seinen feinsinnigen Studi archeologici sulla tragedia e sul ditirambo (Rivista di Filologia e d'Istruzione classica XXX 3) p. 18 s.

Die Darstellung zerfällt in zwei Gruppen. Links im Vordergrund, etwas mehr als die Hälfte der Bildbreite einnehmend, Niobe mit ihrer jüngsten Tochter. Das Mädchen hat sich in den Schoß seiner Mutter geflüchtet, klammert sich mit der linken Hand furchtsam an ihre Brust und wendet das von kurzen blonden Locken umrahmte Gesicht angstvoll nach rechts in die Höhe, von wo, wie wir uns vorzustellen haben, Artemis ihre tödlichen Pfeile herabschießt. Einer von diesen hat die Niobide, wie es scheint in den rechten Oberschenkel, getroffen. Das Mädchen trägt einen gegürteten ärmellosen Chiton von gelber Farbe und am linken Unterarm eine goldene Spange. Die Mutter drückt mit der linken Hand ihr geängstigtes Kind an sich, wobei sie sich etwas in den Knieen gebeugt haben muß. Das mächtige Scepter, das sie in der Linken trug, hat sie zur Erde fallen lassen. Den Kopf, von dem das mit einer Binde geschmückte blonde Haar in breiten Strähnen auf Schulter und Rücken herabfällt, hebt sie mit einem Ausdruck stummer, schmerzlicher Anklage — man beachte den festgeschlossenen Mund — und doch zugleich ungebrochener Hoheit zum Himmel empor. Dabei ist es bedeutsam, daß ihre Blicke in anderer Richtung gehen als die ihrer verwundeten Tochter. Nicht auf die mörderische Schützin blickt sie, sondern empor zu Zeus. Da die rechte Schulter, der Beugung der Kniee folgend, tief gesenkt ist, kann der Arm nicht in die Höhe gegangen sein. Man wird sich die Hand mit gespreizten Fingern nach der Brust hin erhoben zu denken haben mit dem bekannten Gestus des Entsetzens. Bekleidet ist die Königin mit einem gelben Chiton und einem violetten Mantel, der ihre linke Schulter und ihren linken Arm bedeckt und mit einem Zipfel um den Körper des schutzsuchenden Mädchens geschlagen ist. Ihre rechte Brust aber ist entblößt. Es ist klar, sie hat sich das Gewand abgerissen, um sich zur Totentrauer die Brust zu schlagen; denn das Kind in ihren Armen ist nicht das erste Opfer. Schon andere ihrer Töchter sind vorher den Geschossen der Artemis erlegen, und eine von ihnen erblicken wir in der zweiten Gruppe sterbend hingesunken.

Diese Gruppe, die die rechte Seite der Bildfläche einnimmt, ist etwas mehr in den Hintergrund gerückt, und demgemäß sind die Füße der beiden Figuren etwas höher gestellt, aber durch die gebückte Haltung der einen, die sitzende Stellung der andern dieser Figuren ist verhütet, daß durch dieses Hinaufrücken die imponierende Wirkung der Niobegruppe irgendwie beeinträchtigt wird. Diese zweite Gruppe ist durchaus als Nebenhandlung gedacht und behandelt, und während die erste Gruppe, bei aller äußeren Geschlossenheit, durch die Richtung der Blicke nach rechts in die Höhe und nach rechts aus dem Bilde heraus gewissermaßen eine Fernwirkung ausübt und die ganze Bildfläche wenigstens geistig beherrscht, ist diese zweite Gruppe auch innerlich ganz in sich geschlossen. Die hingesunkene Niobide ist zwar die zerstörteste Figur des Bildes, doch läßt sich ihre Haltung noch mit hinlänglicher Sicherheit erkennen. Sie muß tödlich getroffen sein; denn der Kopf ist weit in den Nacken zurückgesunken, das Auge gebrochen und der geschlossene Mund wie im letzten Ringen des Todeskampfes krampfhaft verzogen. Der linke Arm hängt schlaff auf die Erde herab, der rechte ruht ebenso schlaff auf dem stützenden Arm der Amme. Das Haar ist gelöst; beide Arme sind mit Spangen geschmückt. Im übrigen läßt sich hinsichtlich der Gewandung nur noch soviel feststellen, daß auch diese Niobide einen gelben Chiton trug, jedoch mit Ärmeln — der Saum des einen ist am rechten Arm deutlich zu erkennen — und daß rechts neben ihr am Boden ihr violetter Mantel liegt, den sie auf der Flucht ab-

geworfen zu haben scheint. Die sich tief zu der Sterbenden herabbeugende Amme berührt mit der Rechten liebkosend deren Wange, während sie mit der Linken ihren Kopf im Nacken zu stützen scheint. Das Gesicht mit seiner Hakennase, der darüber fast rechtwinklig vorspringenden, viereckigen Stirn, dem zahnlosen Mund, dem kurzen weit ausladenden Kinn und dem runzligen Hals erinnert frappant an die Maske der Amme auf dem herculanensischen Tragödienbild (XXII. Hallisches Winckelmannsprogramm 1898 Taf. II). Man möchte fast sagen, es sei hier die Theatermaske der Amme ins Leben zurückübersetzt und dadurch veredelt, veredelt vor allem auch durch den Ausdruck liebevoller Besorgnis im Auge. Und nicht minder erinnert die Gewandung, das Kopftuch und der Chiton mit den bis zur Handwurzel reichenden engen Ärmeln, über den noch ein zweiter geschürzter Chiton mit kurzen weiten Ärmeln gelegt ist, an das Kostüm der Bühne.

Eine ganz einzige Stellung aber nimmt dieses Marmorbild unter den übrigen Exemplaren derselben Gattung, ja unter den erhaltenen Denkmälern der älteren griechischen Malerei überhaupt, selbst die Vasen nicht ausgeschlossen, dadurch ein, daß die Handlung nicht nur vor einem architektonischen Hintergrund spielt, sondern daß diesem Hintergrund ein auffallend großer Teil der Bildfläche eingeräumt ist. Die Figuren nehmen weniger als zwei Drittel der Bildhöhe ein, die Nebengruppe sogar kaum mehr als die Hälfte, so daß der Haaransatz an der Stirn der Amme genau in die Mitte der Bildhöhe fällt. Ein solcher Abstand zwischen dem oberen Rand und den Köpfen der Figuren ist auf den übrigen Marmerbildern ganz unerhört. Zur Ausfüllung dieses großen Luftraumes dient das den Hintergrund bildende Gebäude. Auf dieses muß ich etwas näher eingehen, da ich es bei meiner ersten Besprechung, die ich mit keiner Abbildung begleiten konnte, nur kurz behandelt und in wesentlichen Punkten nicht richtig beurteilt habe, während doch mit seinem richtigen Verständnis die Frage nach Charakter und Bestimmung des ganzen Bildes aufs engste zusammenhängt. Wir sehen die linke Ecke eines Gebäudes vom Standpunkt eines rechts befindlichen Beschauers aus, also ein wenig von der Seite und in einer perspektivischen Verschiebung gesehen, „die gerade noch keine allzu großen Anforderungen an den Maler stellt". Daß der vordere Teil dieses Gebäudes, der einerseits den Hintergrund für die Niobegruppe bildet, andererseits in gleicher Flucht mit der Nebengruppe liegt, eine Säulenhalle ist, leuchtet ohne weiteres ein. Wir erkennen die Eckante und eine canellierte dorische Säule von noch ziemlich strenger Norm; von der Ante zur Säule hin zieht sich eine Girlande, unten sind beide durch eine Schranke verbunden, die etwa bis zur rechten Schulter der Niobe emporreicht. Merkwürdig aber ist der Oberbau. Auf das Epistyl, das aus einem einzigen Balken besteht und durch eine violett gefärbte Deckplatte abgeschlossen wird, folgt statt des zu erwartenden Triglyphenfrieses nochmals ein ganz schmuckloser Balken, wieder mit violetter Deckplatte, aber niedriger wie das Epistyl, zu dem er im Verhältnis von 2 : 3 steht. Kein Zweifel, dieser zweite Balken repräsentiert den Fries. Dann folgt das ziemlich weit ausladende Geison ohne Tropfenplatten und überhaupt mit der denkbar schlichtesten Profilierung. Sein oberer Teil wird durch den Rand der Bildfläche kupiert, aber an der rechten Ecke dieses Gebäudeteils bemerkt man, daß auf diesem Geison noch ein weiteres noch stärker ausladendes Bauglied auflag, das füglich nichts anderes, als ein zweites Geison, mithin das des Giebels, gewesen sein kann. Wir konstatieren also: der Maler will, daß wir uns

diese Säulenfassade von einem Giebel gekrönt denken sollen. Der hintere Teil des Gebäudes, dessen linkes Ende den Hintergrund für die Nebengruppe bildet, schließt ebenso wie die Säulenfassade mit einer Ante ab, die sich aber durch kleine Differenzen in der Bildung des Kapitells, vor allem durch den darunter nach Art eines Hypotrachelions angebrachten Bandstreifen, von der Ante der Fassade unterscheidet. Epistyl, Fries und Geison sind ebenso gestaltet wie dort, aber letzteres schließt mit einer Deckplatte ab, die offenbar die Sima vertreten soll. Von einem Giebel ist nichts zu bemerken. Links von der Ante, etwa in zwei Drittel ihrer Höhe von dem nicht sichtbaren Krepidoma aus gerechnet, laufen in horizontaler Richtung nach links drei gelbe Streifen, die auch jenseits der vordern Ante neben dem Nacken der Niobe wieder zum Vorschein kommen, allerdings, infolge eines perspektivischen Fehlers des Malers, etwas zu hoch. Ich hielt diese Streifen früher für den oberen Abschluß einer ähnlichen Schranke, wie wir sie an der Säulenfassade konstatiert haben, glaubte also, daß im Hintergrund noch eine zweite Reihe von Säulen gefolgt sei, von denen ich eine in dem breiten Vertikalstreifen rechts von der dorischen Säule zu erkennen wähnte. Bei dieser Annahme hatte ich die Reste grüner Farbe links von der hinteren Ante zwar nicht übersehen, aber falsch beurteilt, indem ich sie einer hinter der supponierten Brüstung gelegenen Wand zuschrieb. Aber in Wahrheit bildet diese hintere Ante vielmehr den Abschluß einer geschlossenen Wand, deren oberes Drittel grün bemalt war, während ihr unterer Teil eine andere nicht mehr bestimmbare Färbung aufwies und oben durch die erwähnten gelben Streifen abgeschlossen wurde, und was ich für eine Säule hielt, ist vielmehr ein vor diese Wand etwas vorspringender Pfosten. Architrav und Fries dieses Gebäudeteils sind mit aufgehängten Schilden geschmückt zu denken, von denen jedoch nur einer, links von der Ante, sichtbar wird. Also nicht, wie ich früher annahm, zwei massive Säulenreihen hintereinander, sondern eine geschlossene Wand mit davorgelegter Säulenreihe. Aber seltsamerweise scheinen Wand und Säulen untereinander in keiner Verbindung zu stehen; denn von einem Dach oder einer zwischen beiden eingespannten Decke ist nichts zu bemerken, womit ja allerdings das Fehlen der die Tragbalken einer solchen Decke wenigstens noch symbolisch zum Ausdruck bringenden Triglyphen durchaus im Einklang steht. So gewiß ein einziges Bauwerk, Palast oder Tempel, gemeint ist, ebenso gewiß ist, wir sehen in Wahrheit kein solches, vielmehr erscheinen die Säulenreihe und die Wand wie zwei hintereinander geschobene Kulissen. Damit ist ausgesprochen, was ich über das Gebäude denke. Nirgends im wirklichen Leben kann ein solches Bauwerk existiert haben; es ist, wie ich schon bei meiner ersten Besprechung behauptet habe, der Spielhintergrund für ein Drama, eine alte attische Skene. Nur habe ich damals, und auch noch in meiner Anzeige von Puchsteins Griechischer Bühne (Gött. Gel. Anz. 1902 S. 421), die beiden Bauteile falsch bestimmt, indem ich den vordern für einen tempelartigen Vorbau, ein sog. Chalcidicum, hielt, wie es Dörpfeld in seinem Rekonstruktionsversuch des alten Bühnengebäudes (Griech. Theater S. 373) angenommen hatte, den hintern aber für das Proskenion, über dessen Brüstung die Vorderwand der Skene sichtbar werde. Jetzt glaube ich richtiger zu urteilen, wenn ich die Säulenreihe als das Proskenion, die Wand dahinter aber als die Fassade der Skene betrachte. Wir haben also hier das älteste Säulenproskenion leibhaftig vor uns (vgl. Gött. Gel. Anz. 1902 S. 421). Daß als Material Holz gedacht ist, erscheint schon wegen der Einfachheit des Oberbaues im höchsten Grade wahr-

scheinlich. Also „Holzsäulen auf hölzerner Schwelle mit zwischengeschobenen Holzschranken“, wie ich sie a. a. O. S. 433 postuliert habe, und als seitlicher Abschluß keine Paraskenien, sondern Anten.[3]) Die Holzschranken aber sind, wie ich schon früher ausgesprochen habe, die Urform der *πίνακες*; sie ermöglichten es unter anderm dem Schauspieler, von dem Publikum ungesehen in den unterirdischen Gang zu gelangen, falls dessen Eingang, wie in Eretria und Sikyon, zwischen Proskenion und Skene lag. Der Giebel war sehr zweckmäßig, um die Flugmaschine, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, zu maskieren. Wurde das Dach der Skene als Theologeion gebraucht, so ließ man ihn natürlich weg. Die Fassade der Skene besteht aus Brettern, die zwischen Anten und Holzpfosten eingespannt sind, letztere waren schon als Stütze des Oberbaues unentbehrlich.

Wenn nun aber wirklich der Maler die Form des Gebäudes nicht der Wirklichkeit, sondern dem Theater entnommen hat, so folgt daraus, daß sich die Darstellung nicht nur einer bestimmten Dichtung und zwar einem Drama anschließt, sondern daß eine oder richtiger zwei Szenen dieses Stückes illustriert sind und an die Art, wie sie sich vor den Augen der Zuschauer in der Orchestra abgespielt haben, direkt erinnert werden soll. Allerdings dient die Anbringung dieses Gebäudes auch einem rein künstlerischen Zweck. Sie hilft dem Maler die drei Gründe zu markieren, in die er die Komposition zerlegt, um in die Tiefe der Bildfläche hineinzugehen, den Vordergrund mit der Niobegruppe, den Mittelgrund mit dem Proskenion und der Nebengruppe, den Hintergrund mit der Fassade des eigentlichen Bühnengebäudes, wobei zugleich die beiden hinteren Gründe etwas nach links in die Tiefe hineinwachsen, ähnlich, aber allerdings in weit geringerem Grade, wie es auf dem Votivgemälde des Apobaten (XIX. Hall. Winckelmannsprogr.) und dem Peirithoosbilde (XXII. Hall. Winckelmannsprogr. Taf. I vgl. S. 4) der Fall ist.[4]) Anderseits erinnert die Kompositionsweise aber auch wieder an die Knöchelspielerinnen des Alexandros (XXI. Hall. Winckelmannsprogr.), wo die Figuren in zwei Plänen hintereinander geordnet sind, aber die Tiefe der Bildfläche noch so wenig erobert ist, daß das Gemälde mehr wie ein Relief wirkt und man richtiger von einem Überschneiden der Figuren als von zwei Gründen sprechen wird. Da gerade vom Technischen die Rede ist, sei auch darauf hingewiesen, daß von der Strichschattierung so gut wie kein Gebrauch gemacht ist; nur an der Wange der Amme findet sich davon eine kleine, nicht einmal ganz sichere Spur. In dieser Beziehung unterscheidet sich das Bild also sehr wesentlich von dem Peirithous und dem Apobaten, die ich auf die Schule des Zeuxis zurückzuführen versucht habe, und berührt es sich wiederum mit dem Gemälde des Alexandros. Hingegen findet sich natürlich Abtönung der Farbe, namentlich an den Gewändern, die ja auch bereits auf dem Bilde mit der Tragödienszene zu konstatieren war. Auf Grund dieser Beobachtung bin ich jetzt geneigt, die Niobe höher hinauf zu datieren als in meiner früheren Besprechung (a. a. O. S. 380). Ich möchte sie jetzt zwischen das Tragödienbild und die Astragalenspielerinnen auf der einen, den Apobaten und den Peirithoos auf der anderen Seite in die Mitte setzen, aber allerdings näher an die jüngere Gruppe heran-

---

[3]) Vgl. Gött. Gel. Anz. 1902 S. 430, wo „Schwellen“ natürlich Schreibfehler ist. Ich bitte zu lesen, „steinerne oder hölzerne Pfosten“.

[4]) In der Relieftechnik findet sich dasselbe bekanntlich zum ersten Male an der Balustrade des Tempels der Athena Nike, dann in weit höherem Grade an den Langseiten des lykischen Sarkophags von Sidon.

rücken als an die ältere. Wenn man gegen eine so frühe Datierung das tiefe Pathos der Darstellung geltend gemacht hat, so muß ich demgegenüber an den gefesselten Marsyas des Zeuxis und die Schilderung, die Lukian (Timon 54) von dem Boreas desselben Malers gibt, erinnern, abgesehen davon, daß mit solchen Schlagworten wirklich wenig bewiesen wird. Auch möchte ich betonen, daß sich die gewonnene Datierung ausschließlich auf die architektonischen Formen des Gebäudes und auf technische Indizien stützt, Dinge, die von der Frage nach der litterarischen Quelle des Bildes gänzlich unabhängig sind.

Zu dieser wenden wir uns jetzt zurück. Denn wenn sich auch herausgestellt hat, daß der Maler mit der Anbringung des Gebäudes einen bestimmten künstlerischen Zweck verfolgte, so wird dadurch die Tatsache der Abhängigkeit von der Bühne keineswegs erschüttert. Er würde ganz dasselbe erreicht haben, wenn er einfach einen beliebigen Tempel dargestellt hätte, mit nichten aber brauchte er die für das Proskenion charakteristischen Schranken anzubringen und die Felderdecke wegzulassen, wie er es getan hat. Wenn man nun bei der Florentiner Gruppe sich schon früh ganz instinktiv der Niobe des Sophokles erinnert hat, so ist dieser Gedanke auch bei dem pompeianischen Bilde gewiß das nächstliegende, und wäre es auch dann, wenn wir von diesem Stück Näheres nicht wüßten. Nun ist es aber Blaß[5]) gelungen, Bruchstücke aus dieser Tragödie, wenn auch nicht mit absoluter Sicherheit, so doch mit einem hohen Grad von Wahrscheinlichkeit auf einem der von Grenfell und Hunt gefundenen Papyri[6]) nachzuweisen, aus denen sich zwei Szenen erkennen lassen: eine von Artemis tödlich in der Seite getroffene Niobide stürzt aus dem Hause[7]), eine zweite, wie es scheint noch unverwundet, tritt *πῶλος ὡς ὑπὸ ζυγοῦ* fliehend auf. Ich habe nun schon früher dargelegt, wie außerordentlich unwahrscheinlich es sei, daß Sophokles oder wer sonst der Verfasser der Tragödie gewesen sein mag, noch weitere Niobetöchter habe auftreten lassen, und zwar nicht nur aus dem dort bereits hervorgehobenen poetischen Grunde, sondern auch wegen der Beschränktheit des ihm zu Gebote stehenden Schauspielerpersonals. Hierin stimmt nun das Bild mit Sophokles überein, aber nicht hierin allein, auch darin, daß der Tod der Söhne nicht dargestellt ist; denn diese sterben, wie es der älteren Sagenform und eigentlich schon der Natur der Sache entspricht, bei Sophokles auf dem Kithairon (vgl. a. a. O. S. 371). Daß aber das pompeianische Marmorbild nicht ein Auszug aus einer größeren Komposition, sondern ein in sich geschlossenes Ganze ist, glaube ich nach der oben

---

[5]) Litter. Centrabl. 1897 S. 333; Rhein. Mus. LV 1900 S. 96 ff.

[6]) Greek Papyri, Second Series p. 14 nr. VIa.

[7]) Es ist ein Versehen von Rizzo, wenn er a. a. O. p. 21 mir die Meinung zuschreibt, daß die Verse, mit denen das Auftreten dieser Niobide angekündigt wird, und die später an sie gerichteten teilnehmenden Worte der Amme zu geben seien. Ich habe diese Möglichkeit allerdings erwogen, sie aber dann ausdrücklich abgelehnt a. a. O. S. 373 f. Ebensowenig ist es korrekt, wenn derselbe Gelehrte p. 20 sagt, schon Sauer habe die Ansicht vertreten, daß das Bild kein Auszug aus einem größeren Gemälde, sondern eine in sich geschlossene vollständige Komposition sei; vielmehr sagt dieser (in Roschers Mythologischem Lexikon III S. 409): „es fällt schwer in dieser großartig einfachen Komposition nur ein Stück einer größeren zu erkennen; dennoch ist diese Annahme unvermeidlich, weil sicher zwei Mädchen dargestellt sind, also jede Andeutung des gleichen Geschickes der Söhne in dem Bilde fehlt.“

gegebenen Analyse nicht erst noch ausführlich nachweisen zu müssen, wie ich denn anderseits in der Nonchalance, mit der sich der Schöpfer der Florentiner Gruppe erlaubt hat, auch die Königin Niobe mit ihren Töchtern auf den Kithairon zu versetzen, eines der sichersten Indizien für ihren hellenistischen Ursprung und ihre Bestimmung als Gartengruppe sehe.[8]) Und wenn endlich Welcker das bei Ovid vorliegende Motiv, daß Niobe für sich die Ehren einer Göttin in Anspruch nimmt[9]), mit Recht auf Sophokles zurückgeführt hat, was ja auch die Ansicht von Rizzo ist (p. 19), so darf in dem Scepter, das Niobe auf dem Bilde trägt, unbedenklich eine Andeutung dieses Anspruchs gesucht werden. Wer das bestreitet, der weise mir erst das Scepter als Attribut sonstiger Heroinen oder gewöhnlicher sterblicher Königinnen nach. Und noch ein weitaus wichtigeres und bedeutenderes Motiv erhält erst bei dieser Auffassung sein volles Verständnis: der Blick hoheitsvollen Vorwurfs, den Niobe zu ihrem Ahnherrn Zeus emporsendet: „bin ich nicht deines Blutes, nicht selbst Göttin, wie Leto und Artemis?“ Angesichts dieser zahlreichen und bedeutsamen Berührungspunkte zwischen Sophokles und dem pompeianischen Marmorbilde ist es keine Verwegenheit, sondern einfach eine Forderung der wissenschaftlichen Methode, wenn man zwischen diesem Bilde und dem Papyros eine Brücke zu schlagen und die trümmerhaft erhaltenen Szenen aus der bildlichen Darstellung zu ergänzen versucht, und ich bekenne, offen gesagt, nicht zu verstehen, warum Rizzo uns warnt, diesen letzten Schritt zu tun, während er doch die Vollständigkeit und Originalität der Komposition und ihren dramatischen Charakter, ja auch die Übereinstimmung mit Sophokles hinsichtlich der Version vom Tod der Söhne zugibt und gegen die Zurückführung des Tragödienfragments auf Sophokles, wenn er sie auch als hypothetisch bezeichnet, kein einziges Gegenargument vorzubringen weiß. Wer so weit mitgeht, sollte doch auch, trotz allem gewiß sehr anerkennenswertem Skeptizismus, vor der letzten gebieterisch sich aufdrängenden Schlußfolgerung nicht zurückscheuen.

Übrigens stehe ich, wenn ich mich nicht sehr täusche, mit der Ansicht, daß das Marmorbild die Niobe des Sophokles illustriere, nicht allein. Schon vor Jahrhunderten hat sie ein andrer gehabt und zwar niemand anders, als der pompeianische Besitzer des Bildes. Schon bei meiner ersten Besprechung habe ich das pompeianische Landschaftsbild erwähnt und gleichfalls auf die Niobe des Sophokles zurückgeführt, das den Untergang der Söhne der Niobe auf dem Kithairon darstellt (Ber. d. Sächs. Ges. d. Wissenschaften 1883 Taf. 3, vgl. von Wilamowitz, Bull. d. Inst. 1874 p. 52 f., Sogliano, Le pitture murali Campane p. 85 nr. 505), und dieser Zurückführung wenigstens scheint ja auch Rizzo (a. a. O. p. 19 n. 2) zuzustimmen. Was ich aber damals nicht beachtet und darum auch nicht genügend hervorgehoben habe, ist der Umstand, daß dieses Freskobild aus demselben Hause stammt, wie das Marmorbild[10]), daß also beide gewissermaßen Pendants sind, die sich gegenseitig ergänzen. Freilich Pendants sehr ungleicher Art; denn das Freskogemälde, das also den Botenbericht aus der Niobe des Sophokles illustriert, ist in Komposition und Erfindung äußerst dürftig; es geht gewiß nicht auf eine

[8]) S. Ohlrich Die Florentiner Niobegruppe; Collignon Hist. de la sculpt. grecque II 536.

[9]) Vgl. Antigone V. 834 *θεός τοι καὶ θεογενής*, als Enkelin des Zeus; vgl. Hygin fab. 82; Paus. II 22, 3; Schol. Soph. Ant. a. a. O. u. ö.

[10]) Giornale degli scavi di Pompei II p. 429; Bull. d. Inst. 1873 p. 206; Fiorelli Descrizione di Pompei p. 307 f.

ältere Vorlage, sei es einen Votiv-Pinax, sei es eine illustrierte Buchausgabe der genannten Tragödie, zurück, sondern es ist, wie ja auch schon sein Charakter als Landschaftsbild sattsam erkennen läßt, die eigene Schöpfung eines pompeianischen Stubenmalers; also freilich ein Originalwerk, aber ein trauriges, von dem man Kopien oder Repliken niemals finden wird. Nun läßt sich ja auch sonst, wenn auch nur in relativ seltenen Fällen, die Vorliebe einzelner Pompeianer für bestimmte Mythenkreise aus dem Wandschmuck ihrer Zimmer erkennen. Die beiden Bellorophonbilder[11]), die sich in ähnlicher Weise ergänzen wie unsre Niobebilder, stammen aus demselben Hause Reg. IX ins. 2 nr. 16 (Domus T. D. Pantherae), ebenso das Laokoonbild und des Aeneas' Begegnung mit dem Polyphem[12]), die beide Vergils Aeneis illustrieren, aus dem Hause Reg. VI ins. 14 nr. 30. Nur lag in unserm Fall die Sache etwas anders. Der Auftrag an den Dekorationsmaler lautete nicht: „zwei Bilder aus der Niobesage“, sondern: „ein Wandbild als Ergänzung der in meinem Besitz befindlichen Kopie eines alten Tafelbildes, das eine Szene aus einer Tragödie Niobe darstellt.“ Wenn aber dann das Sujet dieser Ergänzung aus einem Botenbericht der Sophokleischen Niobe gewählt wird, so ist doch mit höchster Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß der pompeianische Kunstfreund auch in dem Marmorbild eine Illustration zu der Niobe des Sophokles zu besitzen glaubte, und diese seine Deutung fällt um so schwerer ins Gewicht, als er dieses Stück sehr wohl aus eigner Lektüre gekannt haben kann.

Aber freilich, auch wenn man zugibt, daß das Niobebild auf Sophokles zurückgeht, so ist damit meine weitere und letzte Hypothese noch durchaus nicht bewiesen, daß das Original dieses Gemäldes das von Sophokles oder seinem Choregen oder auch seinem Protagonisten geweihte Votivbild für den mit diesem Stück errungenen dramatischen Sieg gewesen sei. Gewiß hat Rizzo recht, wenn er hervorhebt, daß wir nicht wissen, ob die Niobe des Sophokles den Preis erhalten habe. Auch bin ich mir nicht bewußt, diese Tatsache verschleiert oder meine Ansicht für etwas anderes ausgegeben zu haben als für eine Hypothese. Aber auf der andern Seite: wenn das Original kein Votivbild war, was war es denn? Kannte die griechische Kunst vor Alexander überhaupt Tafelgemälde, die keine Votivbilder waren? Ich muß diese Frage nach wie vor verneinen[13]) und stelle die Forderung, daß, wer den anathematischen Charakter der Originale solcher Bilder leugnet, uns die Möglichkeit einer andern Bestimmung zeige. Und selbst wenn das gelänge, würde noch immer Hypothese gegen Hypothese stehen. Ich stimme Rizzo darin durchaus bei, daß die Versuche die Einwirkung solcher Votiv-Pinakes auf pompeianische Bilder und unteritalische Vasen mit tragischem Sujet nachzuweisen gänzlich oder größtenteils verfehlt sind. Das sind wilde Schossen, wie sie jede richtige Theorie treibt, wenn sie noch neu ist; sie sterben schnell von selbst ab. Aber Rizzo geht in seinem Skeptizismus wieder entschieden zu weit, wenn er bezweifelt, daß die von Plutarch (Them. 5) und Aristoteles (Pol. VIII 6 p. 1341 a 36) er-

[11]) Giornale degli scavi di Pompei I tav. VII 2. II tav. IV, Sogliano a. a. O. 521, 522, Fiorelli a. a. O. p. 383; vgl. Arch. Zeit. XXXII 1874 S. 139 A. 19.

[12]) Annal. dell' Inst. XLVII 1875 tav. d'agg. O; Giornale degli scavi di Pompei III tav. V; Sogliano a. a. O. 581. 603; Mau, Bull. d. Inst. 1876 p. 53, 1878 p. 196.

[13]) S. Iliupersis S. 25 f.; Marathonschlacht S. 67 ff.; Knöchelspielerinnen des Alexandros S. 19 u. ö.; vgl. Reisch, Griech. Weihgeschenke S. 128.

wähnten πίνακες des Themistokles und Thrasippos für die Siege des Phrynichos und Ekphantides nur eine Inschrift und keine bildliche Darstellung enthalten hätten. Der Schluß aus dem Schweigen der Autoren ist hier durchaus unzulässig, da diese beiden Gewährsmänner keine Schriftsteller vom Schlag des Pausanias sind, sondern von den Denkmälern nur soviel erwähnen, als der Zusammenhang und die Argumentation verlangt, und das ist in diesen beiden Fällen nur die Inschrift. Und in dem rühmlichen Bestreben, unsichere Hypothesen zu bekämpfen, muß Rizzo selbst eine höchst gewagte Hypothese aufstellen, die nemlich, daß es in dem Altertum Anatheme gegeben hätte, die nichts enthielten außer der Inschrift. Für eine solche Art von Weihgeschenken gibt es aber meines Wissens weder litterarische noch monumentale Belege. Ja, wenn die Inschrift noch wenigstens metrisch gewesen wäre; dann könnte man sagen, das Gedicht ersetze das Anathem; aber die von Plutarch und Aristoteles zitierten Aufschriften sind im trockensten Kanzleistil gehalten. Aktenmäßige Aufzeichnung ist Sache zuerst des Beamten, später der gelehrten Forschung; wenn aber der Sieger der Gottheit seinen Dank abstattet, kann er sich solchen Urkundenstils nur im Anschluß an ein wirkliches Anathem bedienen, das freilich von sehr verschiedener Art und Form, selbst, wie bei dem von Rizzo aus Theophrasts Charakteren 22 beigebrachten Beispiel, eine hölzerne Tänie sein konnte, aber nicht eine einfache Platte oder ein Stein; denn das ist keine Kunstform, während die Tänie eine solche ist. Ich kann daher durchaus nicht zugeben, daß die Interpretation der beiden Stellen problematisch oder unsicher sei. Viel bedenklicher ist, daß Rizzo, wenn ich ihn recht verstehe, das Wort πίναξ auf einen Inschriftstein beziehen will, als ob es mit στήλη gleichbedeutend sein könnte. Daß auch ein auf Stein gemaltes Bild πίναξ heißen kann, ist ja nicht zu bestreiten, aber dann ist diese Bedeutung erst übertragen, und zwar ist das wesentliche bei dieser Übertragung eben die Malerei. Daß aber umgekehrt πίναξ sehr gewöhnlich prägnant den πίναξ γεγραμμένος bezeichnet, ist zu bekannt, als daß es belegt zu werden brauchte. Rizzo ist selbstverständlich auch weit davon entfernt, die Existenz solcher anathematischen Pinakes zu leugnen; für den Apobaten, ja selbst für den müden Silen gibt er zu, daß die Originale Votivgemälde für agonistische Siege waren. Ist es da eigentlich ganz konsequent, wenn er es bei der Niobe und sogar bei der Tragödienszene[14]) bestreitet?

[14]) Noch einmal muß ich die Zurückführung dieses Bildes auf den erhaltenen Hippolytos verteidigen. Die Szene, meint Rizzo, sei zu unbedeutend, um zur Verherrlichung dieses Sieges geeignet zu erscheinen. Dieser Vorwurf, falls er berechtigt wäre, würde auch bestehen bleiben, wenn die Szene nicht aus dem Hippolytos wäre, und er würde sogar noch schwerer ins Gewicht fallen, wenn das Bild kein Anathem, sondern von einem Kunstliebhaber zu eignem Besitz bestellt wäre, falls dies in so früher Zeit überhaupt denkbar ist. Er trifft den Maler oder den Besteller, nicht den Interpreten. Aber ist die Szene wirklich so unbedeutend? Oder erscheint sie nur dem Modernen so, der von späteren Gemälden und Reliefs her ganz andere Szenen dieser Tragödie dargestellt zu sehen gewohnt ist? Ist es nicht der Höhepunkt von Phaidras tragischer Entwicklung, der Moment, wo sie aus schlaffer Liebessehnsucht emporwächst zu heroischer Größe? „Nicht nur als Person, als Frau hat sie ein Recht sich verletzt zu fühlen, und sie muß sich auch sagen, daß dieser Hippolytos ihrem Ideal wenig entspricht. Den hat sie nie geliebt, und sie muß sich schämen, ihn begehrt zu haben. Die Hoffnungen auf etwas Höheres als ihr leeres Leben sind schmählich gescheitert, und in diesem Leben selbst hat sie das zu fürchten, was sie allein fürchtet, die Schande, und sogar die Schande, wie sie sich vorredet, ohne die Sünde. Jetzt hat sie in der Tat keinen anderen Ausweg als den Tod. Ihre Ehre, die ja nicht etwas Absolutes ist, sondern in dem Urteil der Welt besteht, ist bedroht; sie für sich und ihre Familie zu wahren, geht sie in den Tod, ohne Furcht, und verleumdet sie den

Die kunsthistorische Wirkung des Bildes entspricht seiner Schönheit. Es ist das Muster geworden für die Florentiner Gruppe, und noch auf den römischen Sarkophagen läßt sich sein Einfluß konstatieren. Hierfür genügt es auf früher Gesagtes zu verweisen (a. a. O. S. 381), dem zu meiner Freude auch Rizzo zugestimmt hat (a. a. O. S. 19). Für uns aber gewinnt das Gemälde noch dadurch eine besondere Bedeutung, daß es beinahe das einzige Bildwerk ist, aus dem wir von dem Kolorit der Gemälde des fünften Jahrhunderts eine annähernde Vorstellung gewinnen können. Die dominierende Farbe ist Gelb, das fast ausschließlich für die Gewandung verwandt ist. Die Hauptfigur ist durch einen violetten Mantel hervorgehoben.[15]) Dasselbe Violett kehrt diskreter in der rechten unteren Ecke des Bildes an dem abgeworfenen Mantel der sterbenden Niobide und in lichterer Tönung am Gebälk des Proskenions und der Skene wieder. Auch der mir allerdings ganz unverständliche rötliche Fleck in der rechten oberen Ecke gehört zu dieser Skala. Von der Wirkung, die die grüne Skenenwand als Hintergrund der linken Bildhälfte machen mußte, können wir uns allerdings nur mit Hilfe der Phantasie eine Vorstellung machen.

Ich aber muß zum Schluß den Leser um Verzeihung bitten, daß ich in diesem Festgruß trotz der Warnung, die ich am Schlusse der Anzeige von Puchsteins Griechischer Bühne in den Gött. Gel. Anz. 1902 S. 438 ausgesprochen hatte, selbst wieder an die Theaterfrage gerührt habe. Ich kann auch in dieser Beziehung nur sagen: *βροτοῖσιν οὐδέν ἐστ' ἀπώμοτον.*

---

ehemals Geliebten, ohne Bedenken.“ So Wilamowitz Euripides Hippolytos S. 49 f. Seine Worte entheben mich jeder weiteren Auseinandersetzung. Es ist ohne Zweifel für den Schauspieler — und daß Phaidra die Rolle des Protagonisten war, wird man doch nicht bestreiten — die wichtigste und schwierigste Szene. Der Künstler, der die liebeskranke Phaidra oder den Tod des Hippolytos zur Darstellung wählt, greift nach dem äußerlich Effektvollen; aber die Wahl dieser Szene zeugt vom tiefen Eindringen in den Geist des Stücks, und sie wird noch verständlicher, wenn wir annehmen, daß nicht der Chorege, sondern entweder Euripides selbst oder der Protagonist das Bild geweiht hat.

[15]) Gelb und violett. Auch der Panathenäenpeplos war nach Strattis (fr. 69, Schol. Eur. Hek. 467) *κρόκινος καὶ ὑακίνθινος* d. h. doch wohl außen gelb und innen violett — ein wundervoller Hintergrund für das Goldelfenbeinbild des Pheidias; denn daß der Peplos, an dem vier Jahre gewebt wurde, nicht für das archaische Kultbild, sondern für die Parthenos bestimmt war, sollte nicht länger bestritten werden; ebensowenig daß der Peplos von Ol. 85 ein Werk der kyprischen Weber Akesas und Helikon war, die schon K. O. Müller (Arch. d. Kunst [3] S. 103) mit Recht für Zeitgenossen des Pheidias erklärt hat (Zenob. I 57). O. Roßbachs Zweifel (Pauly-Wissowa, Real.-Encyclop. I S. 1162 f.) halte ich für unbegründet. Fabrikanten, deren Produkte mit einem Distichon signiert sind (Hieronymos v. Rhodos bei Athen. II 46 b) und noch von Alexander d. Gr. getragen werden (Plut. Alex. 32), sind weder fingierte Persönlichkeiten noch gehören sie in die Urzeit; wohl aber kann ein Weber des fünften Jahrhundert sehr gut von Plutarch als *ὁ παλαιός* bezeichnet werden.

Buchdruckerei des Waisenhauses in Halle a. S.



Heydemann, H., Nereiden mit den Waffen des Achill. Ein Beitrag zur Kunstmythologie. Fol. Mit 5 Tafeln. 1879. ℳ 8,00.

Heydemann, H., Hallische Winckelmannsprogramme. No. I—XIII. 4⁰.

I. Zeus im Gigantenkampfe. Mit 1 Tafel. 1876. ℳ 2,00.
II. Die Knöchelspielerin im Palazzo Colonna zu Rom. Mit 2 Tafeln und 2 Holzschnitten. 1877. ℳ 3,00.
III. Mitteilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien. Mit 6 Tafeln und 7 Holzschnitten. 1878. ℳ 10,00.
IV. Verhüllte Tänzerin. Bronce im Museum zu Turin. Mit einer Tafel und 2 Holzschnitten. 1879. ℳ 2,00.
V. Satyr- und Backchennamen. Mit einer Doppeltafel. 1880. ℳ 3,00.
VI. Gigantomachie auf einer Vase aus Altamura. Mit einer Doppeltafel. 1881. ℳ 2,00.
VII. Terracotten aus dem Museo Nazionale zu Neapel. Mit drei Tafeln und einem Holzschnitt. 1882. ℳ 3,00.
VIII. Alexander der Grosse und Dareios Kodomannos auf unteritalischen Vasenbildern. Mit 1 Doppeltafel und 2 Holzschnitten. 1883. ℳ 2,00.
IX. Vase Caputi mit Theaterdarstellungen. Mit zwei Tafeln und zwei Holzschnitten. 1884. ℳ 2,00.
X. Dionysos' Geburt und Kindheit. Mit einer Doppeltafel und 1 Holzschnitt. 1885. ℳ 4,00.
XI. Jason in Kolchis. Mit 1 Doppeltafel. 1886. ℳ 2,00.
XII. Pariser Antiken. Mit 2 Tafeln und 8 Holzschnitten. 1887. ℳ 7,00.
XIII. Marmorkopf Riccardi. Mit 2 Tafeln und 2 Holzschnitten. 1888. ℳ 2,00.

Robert, C., Hallische Winckelmannsprogramme.

XIV. Der Pasiphaë-Sarkophag. 4⁰. Mit 4 Tafeln. 1890. ℳ 2,00.
XV. Scenen der Ilias und Aithiopis auf einer Vase der Sammlung des Grafen Mich. Tyskiewicz. Mit 17 Textfiguren und zwei farbigen Tafeln. Gross-Folio. 1891. ℳ 10,00.
XVI. Die Nekyia des Polygnot. Mit einer Tafel und sechs Textabbildungen. 1892. ℳ 8,00.
XVII. Die Iliupersis des Polygnot. Mit einer Tafel und zwei Textabbildungen. 1893. ℳ 8,00.
XVIII. Die Marathonschlacht in der Poikile und weiteres über Polygnot. Mit 1 Tafel und 12 Textabbildungen. 1895. ℳ 12,00.
XIX. Votivgemälde eines Apobaten. Nebst einem Excurs über den sogenannten Ares Borghese. Mit 1 Tafel und 7 Textabbildungen. 1895. ℳ 2,00.
XX. Römisches Skizzenbuch aus dem 18. Jahrhundert im Besitz der Frau Generalin von Bauer zu Kassel. Mit 31 Textabbildungen. 1897. ℳ 8,00.
XXI. Die Knöchelspielerinnen des Alexandros nebst Excursen über die Reliefs an der Basis der Nemesis von Rhamnus und über eine weibliche Statue der Sammlung Jacobsen. Mit einer Tafel und acht Textabbildungen. 1897. ℳ 4,00.
XXII. Kentaurenkampf und Tragoedienscene. Zwei Marmorbilder aus Herculaneum. Nebst einem Excurs über das Heraklesbild in Casa del Centenario. Mit zwei Tafeln und 7 Textabbildungen. 1898. ℳ 4,00.
XXIII. Der müde Silen. Marmorbild aus Herculaneum. Nebst einem Excurs über den Ostfries des sogenannten Theseions. Mit einer Tafel und 17 Textabbildungen. 1899. ℳ 3,00.

Buchdruckerei des Waisenhauses in Halle a. S.